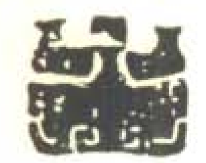


中国民俗文化研究丛书

内容简介

本书从神歌、仪式歌、宣卷、戏曲、舞蹈、美术、迷信语、灯会、传说故事诸方面，对吴越地区民间信仰的产生、发展、变迁、乃至衰亡的全过程，进行了历史的考察，揭示了吴越地区民间信仰与民间生活、民间文艺之间的内在联系。

姜　彬主编

吴越民间信仰民俗

——吴越地区民间信仰与民间文艺关系的考察和研究



上海文艺出版社



姜彬　作家、民间文艺学家、民俗学家。1921 年生，浙江慈溪人。长期从事民间文学理论研究工作。曾任华东人民出版社副总编辑、上海文艺出版社总编辑、上海社会科学院文学研究所所长等职。现为中国民间文艺家协会副主席、上海民间文艺家协会主席、上海民俗学会会长、《中国民间文化》主编。研究员。著有《论歌谣的表现手法与体例》(1954)、《中国古代歌谣散论》、《山歌集》(1955)、《上海民歌的思想内容和艺术性》(1959)、《1958年中国民歌运动》(1959)、《中国民间故事初探》(1982)、《论吴歌及其他》(1985)、《区域文化与民间文艺学》(1990)、《中国民间文学大辞典》(主编)。

中国民俗文化研究丛书

吴越民间信仰民俗

——吴越地区民间信仰与民间文艺关系的考察和研究

姜 彬 主编





上海文艺出版社

清黄鉞《龢豐協象册》之十"車填燈市"。

吴越地区婴儿狗头帽。帽上的寿星、八仙、双鱼以及"噠叭吽"均为祈吉求祥。

江苏南京斗香花（剪纸"八仙"）．一般用于寿诞，以示长寿。

浙江上虞哑目连中阎王发牌票

清初苏州桃花坞木版年画鸡王镇宅



江苏南通风筝。
五只蝙蝠，寓“平安
五福每天来”之意。

台下"啞魅（鬼）會"，即"調無常"。

苏州婚俗司仪在结婚仪式上唱祝辞



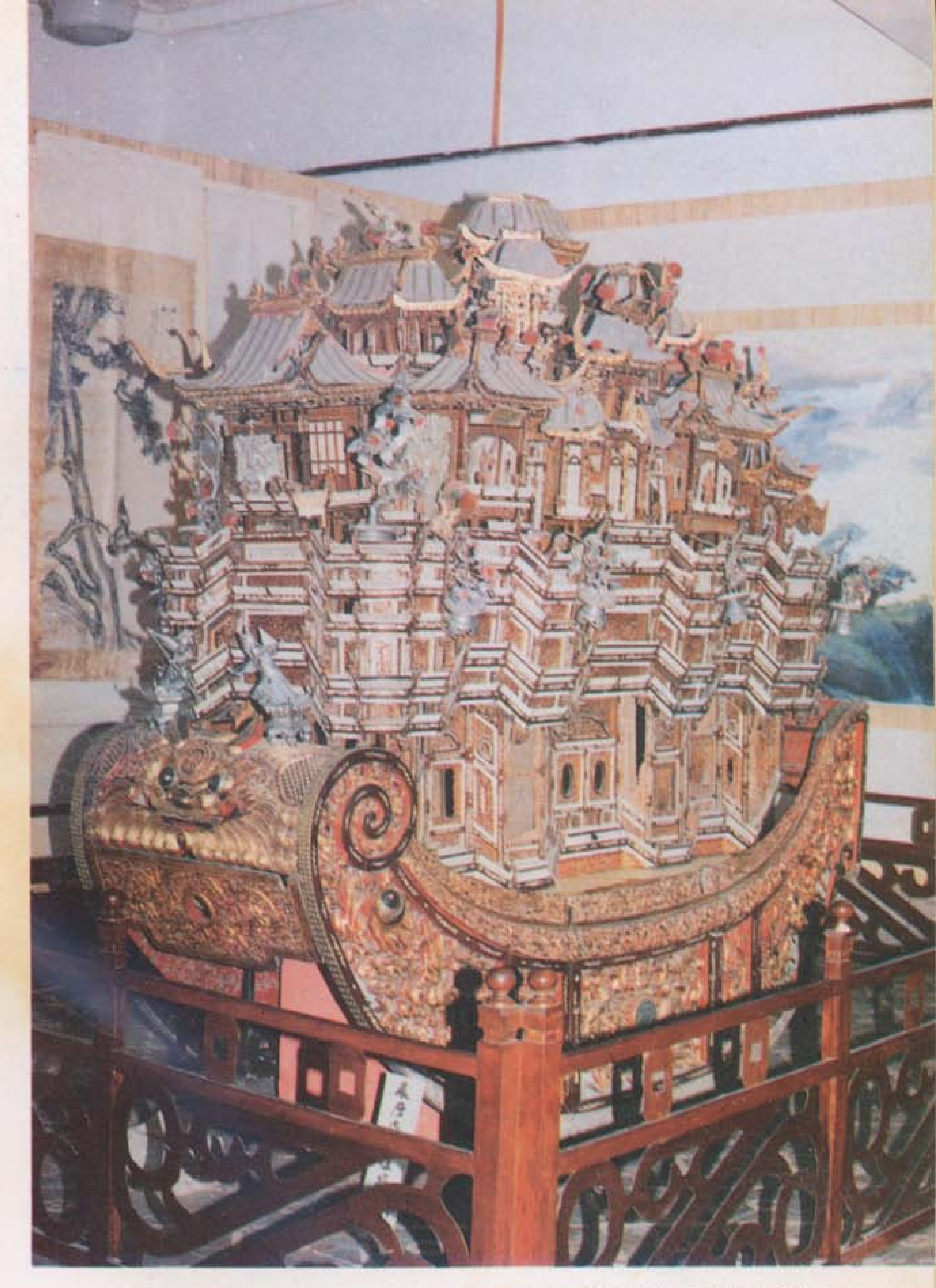
浙江民间舞蹈脸谱
哑目连中鬼王脸谱

重山鋼底洞到夜　黄昏洞到半夜已
馬福打算鍾勿又　洞片水菓店来化
桃梅李菓瓜栗落苏風菱桂子地立甘蔗
蓮蓬荸荠白秧白莉　萝萝山药共罗蔔
洞来勿到半年已　銀子尋是一麻化
就到東鄉買頭綿花冬稀白米底換花
換脫花来麥去買　現錢去易再勿賒
南貨生意真無話　立刻綢王挂牌掛
圓眼茄子香烟紙馬燕味蹄　参魚乾醃肉
針金云耳長生菓　胡桃棗子大西瓜

赞神歌手抄本《马福开店》
在浙江海盐县境内发现，
抄于清朝末年。

元宵灯会 浙江永嘉五龙庙前

浙江慈溪民间彩印包袱凤串牡丹



浙江奉化迎神赛会中的鼓船



浙江奉化迎神赛会中的鼓亭

目　录

第一章　导　　论

第一节　民间信仰与地理历史背景

一定的文化形态与一定区域的地理生态条件和人文历史分不开，它是在特定的地理环境和社会发展中逐渐形成的。中华民族从总体上说，它是一个统一的实体，在全国范围内它有许多基本的共同的文化特征，组成了不可分割的民族和国家的整体，这是几千年的历史发展的结果。但由于我国地域广大，民族的构成不同，地理环境的复杂多样，历史的进展的不一致，各地区又显现出各自的特色来，形成了既统一又各具特色的区域文化。在黄河和长江的上中下游都存在着具有一定特色的文化区域，以长江流域来说，在它的上游有巴蜀文化，中游有楚文化，下游则有吴越文化。这是各个地区先人根据不同条件创造的结果，也是历史在一定地域中刻下的深刻印痕。

所谓巴蜀、楚和吴越，这是我国古代曾经在各该地区建立过的封建国家的名称，因为它们存在的时间较长，历史上发生过较大的影响，所以，后来就习惯地以这几个朝代的名称来称呼这几个地方，当然，作为文化现象来说，所谓巴蜀文化、楚文化和吴越文化，并不是指古代这几个国家所创造的文化，而是以它为代表，上及各该地区上古的先民，下连春秋战国时期以后的各个朝代人们的文化创造在内，所以，所谓巴蜀文化、楚文化、吴越文化是指这些地区从古至今逐渐形成和发展的文化。

关于文化的定义，自从十九世纪文化人类学兴起以后，文化人类学者对它的说法，据学者的统计，至少有一百几十种之多，但它的经典性的定义还是文化人类学的开山祖，爱德华·B·泰勒所作出的，他认为文化是“从一种广泛的人种学的意义上是一个复杂的整体，它包括知识、信仰、道德、法律、习俗以及其他所有人作为社会成员所获得的一切能力和习惯”①。泰勒的定义主要从精神方面而不是从物质方面来论述文化现象的，这也许不够全面，广义的文化应该包括物质方面在内，但就精神现象方面，泰勒的说法至今还有着普遍的意义。即从精神方面说，文化人类学也是一个十分广泛的领域，本书所探索的只是这个领域的一项，即信仰一项中的民间信仰部分。关于民间信仰，在有的国家如日本，已经把它作为专门的学科来研究，称之为“民俗宗教学”，他们认为民间信仰一词，有某种局限性，不如“民俗宗教”来得全面。但这里我们仍使用民间信仰一词，因为一、在我国关于民间信仰资料的搜集和研究，还处在兴起的阶段，暂时还没有遇到前进道路上的障碍，在他们认为不相容的东西，我们则认为可以相互包容并行不悖的；其次，关于宗教的概念，我国在现阶段也还有一定的范围，这也许是一个历史现象，但科学研究只能从活生生的现实出发，也就是从我国的现状出发。

一、吴越地区自然环境上第一个重要特点，是它具有较强的地域性，一定地域既有与其他地域、特别邻近的地域的民间信仰有共同的内容，也有与其他地域不同的特殊内容。对事物特殊性的研究是探明事物本性的一个重要途径，要深入地弄清民间信仰的现象和它的本质，也需要从地域的特点着手；而要弄清某一地域的民间信仰的情况，又必需对这一地域的客观条件有一个概观，也就是说，民间信仰的某些现象的存在和发展，与一定地域的地理生

① 转引自朱狄《原始文化研究》第16页，三联书店1988年。

态条件与社会生活有着密切的关系。为什么古代的信仰事项能够保留和变异，为什么后世又会产生一些新的信仰事项，而且成为普遍的信仰习俗，成为人民生活中重要的组成部分，这都与一定地域的特殊条件分不开。所以，要研究民间信仰从地域研究着手是个重要的环节。

我们这里要考察的是吴越地区的民间信仰，对吴越地区民间信仰的存在条件，首先要有一个概略的了解；吴越地区作为一个特定的地域，它在历史上是怎样形成的，它有什么样的地理环境和独特的历史发展历程，它们给民间信仰的保存和发展提供了哪些条件。

我们前面已经说过，吴越地区地处长江下游，它的地望历史上有过一些变迁，现在包括江苏的南部（除南京和镇江之外）、浙江和上海的全部，人口约占全国的百分之八，是我国第二个大方言区。这个地区从自然生态环境和人文历史上，都有明显的特征，从地理上说，它有两大特点，一水域广：它前阻长江，后绝大海，太湖流域，是有名的水网地带，湖泊成群，河道纵横，自古以来，以水乡泽国著称。从渔业的角度说，这里具有三大水系，一、海域广大，光浙江的海岸线就长达二千二百公里，沿海岛屿共有二千一百多个，其中舟山群岛是我国最大的渔场；二、长江横跨境内，从京口到长江口，长达数百公里，江面宽阔，烟波浩淼。从南通以下，江面阔达数十公里，也是一个大的捕捞场；三、以湖泊为中心的内陆水系，江、河、溪、渎、溇纵横交叉，密如蛛网。在吴县一县之内，不算太湖，大小湖泊就有数十余个之多，水面达三十六万八千九百亩。在整个长江三角洲以及浙江的各个平原地带，湖泊和河流的广大，就可想而知了。

水域广大的自然生态环境，造成了这个地区生产结构上的独特的状态：渔业和以水稻为代表的农业以及蚕桑业的发达，自古以来，吴语地区就以渔米之乡，丝绸之府见称。渔业文化和稻作文化的内涵极其丰富，在人口结构上，从事捕捞和耕作的人数众多。这

些给吴越地区民间信仰造成重大的影响。

二、吴越地区自然环境上第二个重要特点，是山区的广大，尤其是浙江，号称“七山二水一田”，境内有许多著名的山脉，如天目山、会稽山、四明山、天台山、大盘山、括苍山、仙霞岭山脉、洞宫山脉、雁荡山等，山地覆盖了大半个省份，可以说群山连绵，山地幽深。山区的广大自然发展了以山区为特色的经济，这且不去说它，由于山区生活的封闭性，它是保存古俗的自然温床，而今在浙江山区还有许多聚族而居的古老村庄，它们不仅保留古老的旧俗民风，而且还保留着浓厚的宗族社会的结构。由于山区特殊的生产和生活条件，产生了各种特殊的职业层，如打猎、伐木、编竹、烧炭、烧窑、种菇等等，职业环境也造成他们特殊的民俗和信仰，和水域地区的居民比较，有种种独特的信仰习俗和方式。另外，由于山区与外界的隔离，它的封闭性更强，保存的古俗比沿海和水乡还要多。

这就是吴越地区在地理环境上的两大背景，也是我们在调查和研究这一地区民间信仰上的两大依凭。

这个地区的人文历史，特别是人口变迁上的特殊的发展过程，也给这个地区民间信仰的存在和发展产生重大的影响。

从人类的活动以及人依凭自然界的创造过程来说，这个地区也是我国一个古老的地区，有悠久的历史渊源。建德人的发现，人类的活动可以追溯到五万年前；三山文化的发掘，说明一万年前古代人已在长江三角洲创造旧石器时代晚期的文化。而根据大量的地下发掘材料证明，大约在七千年前后，古越族的先民已在这里创造出灿烂的新石器时代的文化了，而后，马家浜文化、松泽文化、良渚文化向我们展示出，在六千年前，五千年前，四千年前古代的越族先民是如何一步步地推进和发展新石器时代的文化的，是他们创造了我国初期的稻作文化，许多发掘材料证明，这个地区在史前是人类社会先进的文化地区之一。

由于历史和自然界变化的种种原因，江南地区的发展，经历了

一个曲折的过程。

大约在夏商周时代，北方华夏族由于众多民族在中原争夺和融合的结果，生产和文化都发展了；而僻处江南的百越族，却因遇到了一次世界性的海侵①，把越族先民从平原迫入了山里，一直到四千年后，才从山里走出来，那已经是勾践的父祖辈的时候了。当时的宁绍平原和广大的太湖流域，处处都是沼泽地，所以，越族先民经历了许多艰难困苦，才逐步地把沼泽地一块块地开垦成良田。虽然在春秋战国时期，这里已经出现了二个威震中原的大国——吴越，但由于开拓的困难和战争的破坏，到了太史公写《史记》时，这里仍然是"地广人稀"的蛮荒之地。

春秋战国时期，这里还是百越族的世袭居地，吴、越两国的统治者虽然是来自中原的华夏族，但它的居民还大多是越族人。秦汉以后，大量的华夏族人过江南来，秦始皇统一六国后，害怕大越之民的慓悍难制，采取了定地迁徙的政策，把会稽的大越之民统统强制迁移到浙西和皖南一带去，而用北方的有罪的吏民来充实其地；汉武帝时也有大量的移民过江南来，这样，把吴越的人口结构慢慢地改变过来。当地的土著越人，有的被消灭了，一部分向长江的中上游迁徙，一部分逃入海岛和深山里，所以，一直到三国时代，被称为山越的越人，还有相当数量散布在浙江的深山里，成为孙吴政权在后方的一个重大的震慑力量，在三国纷争的时候，不能不抽出大量的兵力来剿灭山越。但他们的后代还仍然有遗留的，直到现代，在浙江的山区，还有自称为山越后裔居住的村庄。

汉以后，江南人口不断增加，宋时江南人口比汉时增加了九倍。致使黄河流域和长江流域人口比例倒转了过来，西汉平帝元始二年(2)，黄河流域人口占全国总人口的百分之七十七点五，长江流域只占百分之七十七点五；至宋元丰时，黄河流域只占了百分之

① 参阅《浙江地理简志》，第327—328页，浙江人民出版社。1985年。

三十四点八，长江流域却占了百分之五十三点四。[1]

人口南迁的一个重要原因，是中原战争频繁，人民逃亡南来。这种趋势东汉末年就开始了，建安十八年(213)，自庐江、蕲春、广陵一次渡江东迁的就达十余万户[2]。青、徐、汝、沛等地，也多来归附[3]。

西晋后期，北方又一次发生大规模战乱，中原的汉族人民大量迁徙避难，根据一些资料统计，东晋南迁的北方居民流入江南的总数达九十多万人，"大约有整个北方地区居民的八分之一和长江以南居民的六分之一。"[4] 移民多数被安置在东晋首都建业附近，当时偏安江东的朝廷设立侨州来安置南迁的汉人，设立的侨州有司、豫、衮、徐、青、并等州。至于侨郡和侨县就更多了[5]。据《晋书·地理志》统计，在首都建康府附近的侨置郡、县有二十多个。从建康至京口一线，从山东、徐淮一带来的人最多，所以在京口(今镇江)侨置徐州州治，在建康以南的姑熟(今安徽当涂)则侨置豫州州治"侨置州后都加上南字，变成南徐州、南豫州。"[6]《晋书·王导传》概括地说："洛京倾覆，中州仕女避乱江左者十六七。[7]

北人南来的又一次大迁徙，是南宋时期，那时的情景，据记载："中原士民，扶携南渡，不知其几千万人。"[8]南渡前，崇宁元年(1102)两浙人口数为：三百三十七万三千四百四十一人；南渡后，绍兴三十二年(1162) 就达到了四百三十二万七千三百二十二人，

---

① 《农业考古》 1982 年第2期。

② 见《三国志》卷四七《孙权传》。

③ 见《三国志》卷五一《孙韶传》。

④ 参见《东亚南部民族史》，谭其骧在《晋永嘉丧乱后之民族迁徙》一文，也估计为约有九十万人。该文载《燕京学报》第 15 期。

⑤ 参见《方言与中国文化》，上海人民出版社 1986年。

⑥ 《方言与中国文化》，上海人民出版社 1986年。

⑦ 参阅《南北朝时期内地与边境各族的大迁移及融合》，方国瑜《民族研究》1982年第 5 期。

⑧ 参见《浙江地理简志》，第477页，浙江人民出版社 1985 年。

六十年间增加了九十五万三干八百八十一人①。杭州是当时北人南移的重点，杭州人口的增长，可以看到南宋时代吴语地区发展的脉络，在北宋嘉佑二年(1057)，杭州居民还只有十余万户，南宋孝宗乾道年间(1165—1173)，居民已增至二十六万户，人口达五十五万人；到南宋末年的咸淳年间(1265—1274)，居民增至三十九万户，人口达一百二十四万人，成了全国最大的城市②。

明清时期，吴越地区的户口又有大幅度的增长，这里不用多加举例了。北人南来的原因，除了逃避战乱外，也由于江南土地广大、肥沃、气候温和、适宜于经济开发。优良的自然条件，吸引着北方华夏族人前来，这种趋势，从商周时代就已开始了，其间经过了一个相当漫长的过程。

北人南迁的结果，使江南地区发生了二个大的变化：一是人口结构和文化融合的变化，从原来以百越族居民为主，经过争斗、驱逐和融合，逐渐地变成汉民族为主的地区；现在的吴越地区的居民基本上虽然是汉民族，但它是融合和吸收了越族的文化的这个地区的汉人，它不但继承了越族人的稻作文化生产和生活的许多习俗，连语言也是这种融合的结果，成了一种特殊的方言——吴语。一是标志了吴语地区经济上得到开发的过程，改变了南方"地广人稀"的面貌。北人的南来，带来了北方的财力和先进的生产力，这对这个地区的开发起了重要的作用。

吴越地区的开发主要是建设水利，拓造良田。当时大片大片都是沼泽地、湖滩地，围湖为田，是造田的重要方面。这种过程春秋战国时代已具规模，《吴地记》中说到吴王田和吴王女田的就有三处，也讲到吴王子所居的摇城，"稻田三百顷，在邑东南，肥饶、水绝"。上述的吴王田和吴王女田，没有写出它的田亩数目，大约也不会比吴王子田小多少。楚灭越后，春申君封到吴地，他在水利和开辟田

① 见《浙江古代史》，第183页。

② 见《浙江地理简志》，第477页，浙江人民出版社1985年。

亩方面，也做下了不少事业，《吴地传》中说："无锡湖者，春申君治以为陂，凿语昭渎以东到大田。田名胥卑。凿胥卑下以南注大湖，以写西野。"《吴地传》中记载有秦始皇统一六国后，也在吴地整治了水道，"秦始皇选道陵南，可通陵道，到由拳塞，同起马塘，湛以为陂，治陵水道到钱塘，越地，通浙江。"

战国以后的各个朝代，对吴越的开发，也多是从水利着手，史册上记载的一次大规模的水利建设，是东汉顺帝永和五年(140)的会稽太守马臻对镜湖的修建。马臻在会稽郡山阴县界，筑塘蓄水，周围三百一十里，溉田九千顷。东汉灵帝熹平二年(173)，余杭县令陈浑筑两湖(即现在临安的南上湖、南下湖)，灌溉县境公私田一千余顷，得其利者七千余户。也成就了吴越地区千秋不朽的功业。东吴时代也很重视农业生产，《宋书·州郡志》曾记载东吴专门设立屯田都尉。孙皓时华覈上疏说："大皇帝(指孙权)览前代之如彼，察今势之如此，故广开农桑之业，积不訾之储"[①]。本来地广人稀的江南，到了东晋南朝时，变成了"土境褊狭，民多田少"[②]。自此以降，各个朝代地方官有水利建树者，史不绝书，不用赘述。

唐代的水利事业也很发达，据统计，有唐一代修建的河渠陂塘堤堰在江南的就有七十一处。为了开垦湖田，修建了浙江海宁到吴淞江的海塘，建造了阻断太湖和运河沟通的吴江塘路等。筑堤挡水，开河排潦，经过历代的长期经营，在唐及五代，初步形成长江三角洲的水网系统。唐宪宗时，李肇所写的《国史补》(卷下)就已经说："凡东南邑郡，无不通水，故天下货利，舟楫居多。"

水利的建设和湖田的围垦，大大发展了吴越地区的经济，不仅在农业生产上，吴越地区成了有名的渔米之乡；由于水路的畅通，工商业也得到了发展，明中叶以后，江南地区发生了资本主义因素的萌芽，城镇迅速发展，明末清初，全国已发展起来的四十个以上

① 《三国志》卷六五《华覈传》。

② 《宋书·孔季恭传》。

的商业都市，有三分之一在江浙二省，至于中小城镇，更是不胜枚举。1842年鸦片战争以后，中国成了半封建半殖民地社会，由于五口通商，万国商人云集，工商业使上海成为畸形发展的大都市。

如上所述，吴越地区的地理环境、人口变迁、经济开发过程和民族融合的形态，造成这个地区文化上具有自己的独特形态，在民间信仰的保存和发展变异上也具有独自的条件。概括起来说，有如下几点：

一，吴越地区的地理生态环境中的水域广大的特点，从远古时代起就发展了二个生产门类，影响着人民的生活和信仰，一是渔业生产成为这个地区人民重要的生活来源，靠水吃饭的渔民数量众多，光舟山渔场、浙江沿海地区就有一百多万人靠捕鱼为生，其他如长江渔民、湖泊江河的渔民和辅助从业者，占人口相当大的比重。渔业生产的特殊环境，形成了渔民许多独特的信仰习俗，这在吴越地区民间信仰上占着重要的位置。一是农业上的稻作生产：吴越地区是培植水稻作物的最早的地区之一，现在仍是我国水稻生产的典型地区。吴越文化的最大的特征可以说是稻作文化，它对这个地区人民的生活方式和信仰习俗的形成，关系极其重大。吴越地区至今尚在民间流行的蛇的崇拜、龙王崇拜、岁时节令中的信仰习俗和对祖先、鬼神的祭祀等，其源流也无不发微在古代的稻作生产中。

二，吴越地区地理生态环境的另一特点是连绵幽深的山区，山民除了耕种少量的山田之外，主要从事打猎、伐木、编竹、种菇、烧炭、开矿、烧窑等行业，他们不但信仰山神，还有祭祀特殊的行业神和地方神；他们所处的环境更加封闭，原始信仰的成份更多，巫术和鬼灵崇拜之外，还有各种灵物崇拜，在平原已经很少保留的宗族制度和氏族崇拜，也有不少地方存在着。山区是探索吴语地区民间信仰的又一重要基地。

三，从人文历史、人口变迁和民族融合的过程看，吴越地区的民间信仰不是单一的现象，它既有古老的遗留，越族先民在新石器

时代以来，长期的生产、生活中形成的信仰习俗和稻作文化中产生的生产习俗，被后人继承下来，虽有变异，原型还是有迹可寻的；又有渡江南来的北人带来的中原的信仰习俗，这种习俗由于根植在新的生活土壤上，自然也发生了种种的变异，而有着吴越地区的独具的风貌。这二种信仰习俗，在融合过程中，经过了各朝各代的生活的洗淘，又不断的溶进新的因素，产生新的变异，所以，吴越地区的民间信仰，既有古老的内容，这是因为习俗一经形成，便被习惯势力所维护，具有相对的稳定性，它虽然随着时代的变迁改变着面貌，但却保留着它的内核。从它新的形式中，仍然可以看出它的古老的源头。又有在后世生活中产生的新的成份，各个朝代都有由于某些事件的出现而形成的新的信仰形式和习俗，特别自佛、道的传入和它的世俗化，形成了许多新的信仰习俗，或者改变了原来习俗的内容和形式。如丧葬是人类一个极其古老的习俗，近世的丧葬习俗中很大一部份的内容，却是由佛教和道教的影响和支配的。近世流传的许多民间节日，很大一部分是宗教性的活动，甚至与生产密切结合的岁时节令，也不少包括了宗教的内容。但这些也仍然保留着它某些古老的形态。

四，吴越地区至今还是我国重要的民俗区域之一，由于它的历史原因，它的民俗呈现自己独特的发展形态；由于它的自然生态的原因，它又是一个保存有较多民俗事项的地区。近代以来，由于工商业的发展，交通比较发达，但这也就大中城市和中心地区说的，至于广大的水乡和山区却还仍然是比较封闭的，山区不用说，在水网地带，纵横交叉的江河溪流，在古代它是交通称便的地方，但面对近代发展起来的铁路、公路等现代交通工具来说，它却成了封闭村镇的天然屏障。在广大的山区和水乡，现在还保留着许多古俗。

五，革命和现代经济对古俗是一种冲击力量，民俗是一种社会的上层建筑，它归根结蒂是要与新的经济基础相适应的；但这种适应要经历一个很长的过程，它是逐渐的，并且是有反复的。在我

国目前正在经历着这么一个过程，吴语地区也不例外。民间的迷信组织和活动，经这几次暴风骤雨式的扫荡和改革，已经处在凋零、没落状态，只有它的残余部分，还在人民中起着作用，迷信组织的司职人员，如僮子、赞神歌先生、太保等等，大多都是七、八十岁的老人，这些人逐渐过世，后继也就乏人了。至于人民中存在的迷信思想，和迷信活动，那要经过一个相当长的历史时期，才能逐步消除，在现阶段它还是时有起伏的，而只要人民头脑中的迷信思想没有消除，那末迷信活动也不会绝迹，而这又成为维持迷信司职人员进行活动的温床。近几年来，神汉、巫婆和一些迷信活动，在城乡中的死灰复燃，其根本原因就在于此。与人类社会的愚昧、迷信的斗争，还会有许多反复。不用说，本书对民间信仰的考察，根本目的还在于消除这种影响，因为要消除它，首先要了解它，分析它产生的根源，和它发展到消亡的过程。而且民间信仰包含的内容是很复杂的，它既有愚昧、落后的迷信活动，也有不少健康的、有益的习俗信仰，后者则是人民创造的文化财产。从文化史的角度看问题，即使某些迷信活动，它们也是社会的某一阶段存在过的人类社会的文化现象，剔除它的迷信糟粕之后，也会有某些有益的文化成果，如僮子、赞神歌活动，它们的司职人员都具有唱、念、刻、捏、跳、写等等技能，他们的创作有一定文化意义。

第二节　吴越地区民间信仰的内容和形式

民间信仰是人类社会分成阶级之后，就存在的。它作为一个学科被人研究，那是十九世纪的事。是民俗学兴起之后的事，它是属于民俗学中的信仰民俗的。自然后来的研究逐渐有了变化，研究的范围、角度和方法都有不同，甚至成为一个单独的学科，像我们上面所说到的，日本学术界就有“宗教民俗学”的提出。民间信仰是一种世界的现象，各国各民族都有，但由于所处地理环境和历史发展

的不同，各国各民族的民间信仰具有各自的特点，一个国家之内的不同的地区，也是如此。人类社会大致上经历几个相同的发展阶段，因此在各个民族历史上形成的信仰形态也大致上相同的，不管哪个民族，在它的幼年时代都经历过原始社会，所以，都有原始信仰的产生，在尔后的各个社会发展阶段，也都有与不同发展阶段的经济相适应的信仰形态。人类大都经历过自然崇拜、图腾崇拜、半人半兽崇拜和鬼灵崇拜以及巫术的信仰等；从宗教形态来说，无不经历万物有灵论、多神教和一神教的过程。时代越早，信仰的形态越相似。阶级产生以后，逐渐发生了一神教，也产生出教义各别的人为宗教，它们各有教主和传教者，但不管它们的教义有些什么分别，作为宗教的实质，还是一致的。它们毫不例外地把人引导到一种教义的信仰中去，不管是佛教、伊斯兰教、基督教、天主教，还是民族性的宗教如中国的道教、日本的神道教等等，都使人超脱现世，企求来生，把教主作为救世主。在这个意义上，宗教被马克思称为“精神的鸦片烟”。

各个民族和国家的民间信仰的差别，不像人为宗教那么大，它们的差别主要由于各国的地理条件、经济发展和生活习惯不同而形成的。一个国家的不同地区，由于上述条件的不同，也会发生变异。在这里，我们有必要对民间信仰的涵义作一个大致的界定，所谓民间信仰：一、在阶级社会里，它是属于下层民众的对鬼神世界和习俗礼仪的一种信仰，这种信仰直接影响着他们对人生的一种态度；影响着他对生活的信仰心理和行为。二、它有较强的地域性、社会性和传统性，人来到世界上，不是处在真空状态，当他呱呱下地之时，就生活在一定地区的习俗和信仰的氛围中，他必须要做大人为他安排好的种种随俗的行为，这里无不充满着传统的信仰观念，民间信仰可以说是与生俱来的。三、民间信仰的内容是一个糅合体，它的来源不只一个，有古老的原始信仰的成份；有各个时代形成的习俗信仰和民间塑造的神，也有人为宗教的影响，在吴语地

区主要是佛教的菩萨，和道教的神鬼，它们经过世俗化后成为民间信仰的一个重要的组成部分。

所以，民间信仰不是人去刻意追求的结果，而是人生活在一定的社会环境受到熏陶而形成的。

正如上面所说，民间信仰的内容是糅合的、互渗的，很难加以绝对地区分。为了叙述的方便，从大体上说，我们可以把民间信仰分成四大系统：一，原始时代遗留的各种崇拜，如自然崇拜、图腾崇拜和鬼灵崇拜等，这种古代信仰，产生的时代大多极其古老，但仍然遗留在今天的社会里，正如詹·乔·弗雷泽所说的："……恰恰是那些最古老最粗糙的迷信，生命力最顽强，而那些虽然也是错误但却是更现代更文雅的观点，却很快就从大众的记忆中消失了。"①二，民间的迷信组织和信仰活动，其中很大一部分也是属于古代的遗留，如占卜、厌胜、巫医、禁忌、符咒和祭祀等等；三，民间的习俗信仰，包括生产习俗信仰、生活习俗信仰和岁时习俗信仰；四，宗教信仰和数量众多的民间神鬼信仰。

为了对吴越地区民间信仰的具体形态及其特点，有个大致的了解，我们在下面分别加以叙述。

一　原始信仰在吴越地区的遗留

原始信仰属原始文化的范畴，这方面在国外的学术界自十九世纪中叶以来，已经进行过广泛探索，在国内，近些年来也是学术界的热门话题，关于它的著作可以说山堆海积，本书不是一部旨在学术上独辟蹊径的著作，只是循着学术界的足迹，以一个特定的区域为范围，搜集这方面的材料，探索这一地域的特殊的意蕴。正如我们前面所说，这个地区地理、历史、民族构成、语言等等的特殊条

① 詹·乔·弗雷泽《社会人类学界说》，转引杨知勇《巫术与诗歌》，见《民间文学论坛》1986年第4期。

件，它在民间信仰上也就形成了许多独特的形态，而且蕴藏十分丰富，以往学术界还没有把它作为一个独立的对象，加以开拓和研究。本书并不是要把这个地区的有关这方面内容加以全面的探索，要这样做的话，现在条件还不具备，本书只就近年来已经搜集到的材料，加以初步的疏理和探讨，并以此作为开端，把吴语地区关于民间信仰的领域逐渐加以开拓和系统化。

原始信仰是个很广大的领域。关于它的起源问题，就是人类发展到什么阶段，才产生信仰（亦即宗教）观念的，学术界有很多争论。这种观念的出现，当然不会是人类从猿变成人的时代就开始的，因为那时人的眼界还极其狭隘，还不可能产生宗教的抽象意识；这种意识要随着人的物质生产发展到一定时期才能产生；这好比一个人不是呱呱下地，一睁开眼睛就能产生思想一样。因为任何意识形态都是社会生活的反映，人的智力随着社会的发展得到发展，人从一开始变为人，要走过很长的一段时期，便慢慢地对自然界的存在产生神秘的宗教意识。据现代考古学的知识，在距今二万年到四万年的旧石器晚期，才有原始信仰的迹象出现，那时人的墓葬中已发现有代表血的赭石和一些简单的殉葬品了，这表明了那时人已有某些对于人死后还会在另一地方生活的模糊意识。在欧洲发现的非常古老的岩洞壁画中，也表明当时人类的信仰观念，这种岩画最早的要数西班牙、法国、意大利、奥地利，这些洞穴画里的动物画，据考古学家和人类学家的研究，有些画很明显带有原始巫术的含义，尤其像著名的“三兄弟”洞穴中，发现有巫师画，有一男性，头戴鹿角，饰以长须和马尾，肩披兽皮，作舞蹈状。这种信仰的萌芽究竟发生在哪个确切的时期，我们在这里不用也不必要去加以论述，因为这个问题甚至在考古界也还是一个争论不休的问题。我们只说与本文有关的所谓原始信仰，至迟在新石器时代已经确实无疑地形成了。人类从原始群进到了母系氏族的阶段，从采集、狩猎经济进到渔猎和农业相结合的时代，人类开始处在半游动、半

定居的阶段，但生产力还极其低下，人的眼界还很狭隘，人们对自然界还很少了解。人类从自然分离出来，当他从猿变成人以后，他与自然界的关系，就具有二重性，一方面他对自然界的依存关系，自然界是他的衣食之源，自然界是宽宏的施予者，人不但取之于自然界，而且依靠自然界发展自己各种作为人的素质和创造能力；另一方面自然界成了一种异己力量，它一方面给人以创造财富的机会，一方面也危害、威胁人的生命和财产。自然界的存在物不但可以让人取来作为谋生的手段，同时也是毁灭人的一种可怕的力量。风、雨、雷、电、高山、大川、毒蛇猛兽，在人还没有力量制服它们、使它们为人类的利益服务之前，都能给人类以致命的打击。人类在原始时代，面对种种不能克服的、难以理解的自然现象，对它怀着恐惧和神秘的情绪，在他的幼稚的头脑里，承认自然界有一种神秘的力量。最早的时候，他们并不了解这种神秘的力量是什么，以后才逐渐形成一种鬼神的观念。这样，原始宗教就产生了。费尔巴哈说得很对："自然是宗教最初的、原始的对象，这一点是一切宗教，一切民族的历史充分证明了的。"①所以，原始宗教的产生，是人处在对自然界软弱无力的情况下，这种情况是人类社会的低下的生产力所造成的。在原始时代人的眼界还很狭窄，他与自然界的关系也是很狭隘的，马克思在论述古代经济结构的存在条件时说："人们在物质生活生产过程内部的关系，即他们彼此之间以及他们同自然的关系是很狭隘的，这种实际的狭隘性，观念地反映在古代的自然宗教和民间宗教中。"②

在人类的原始时代，人们对自然现象既然处在无力克服也不能理解的阶段，因此对自然界的种种现象就产生了一种宗教情绪，即崇拜自然界的一些现象，例如对天象的信仰，如对日、月、星辰、

---

① 费尔巴哈《宗教的本质》，见《费尔巴哈哲学著作选集》(下)，三联书店1962年。

② 马克思《资本论》，第1卷，《马克思恩格斯全集》，第23卷第96页，人民出版社1960年。

云雾、风雨雷电等等。在我国到了殷周时代，这方面的祭祀还很盛行，在《古尚书》中就有关于六宗的记载："六宗，天地神之尊者，谓天宗三，地宗三。天宗日月星辰，地宗，岱山河海。"所谓天宗三，就是对日、月、星辰的信仰；所谓地宗三，就是对泰山、黄河、大海的信仰。对天宗的祭祀，是向天祈求风调雨顺，作物丰收①，人口太平。对天的祭祀在我国是源远流长，各朝代的统治者，一直到明清王朝，还每年举行祭天的仪式，至今北京存留的"天坛"，就是祭祀天的所在。这种祭天是农业社会的重要祭仪，不但统治者要祭，在民间对天的祭祀也很普遍，在吴语地区四时八节，特别是年节家家户户先祭天地，后祭祖宗；有的地方至今还有全村范围的祭天活动，这在下面再来详述。对地宗的祭祀，在《春秋公羊传》中有所谓"望祭"，就是远远地向山川河海所在的方向祭祀。地宗的祭祀后来演变对五岳四渎的信仰，据《初学记》卷五引《纂要》的解释："嵩泰衡华恒谓之五岳，江河淮济谓之四渎，上中下谓之三壤，山林、川泽、丘陵、坟衍、原隰为五土。"②在春秋战国时代的越国还有"春祭三江，秋祭五湖"的祭祀礼仪。以及各朝代祭祀不绝，甚至到近代，各州县还设有"风云雷雨山川坛"，列入官府的一项重要祭祀礼仪。

所谓天(宗)、地(宗)的概念，已经是后人对自然界的概括，天宗、地宗之祭，也是上层统治者的祭仪，原始时代人们对自然的崇拜，是更加物形化的，几乎是一物一神，也就是人类学上所说的万物有灵论，民间传承的既有统治者的祭祀礼仪的方面，如统治阶级最注意的社稷的祭祀，现在在民间几乎村村有土地庙，土地公公成为民间最普遍的一个祭祀对象，在旧时，社祭是每年都要举行的大祭，《礼记·郊特牲》中说："家主中霤，而国主社，示本也。"就是说国家(统治者)祭社稷，老百姓祭中霤，中霤也就是祭土神。这种祭祀家家户户都要出力，是整个村落的祭祀。孙希旦的注释中说："中

① 《礼记·月令》说："天子乃祈来年于天宗。"

② 参见马晓宏《天·地·人》国际文化出版公司版。

霤，谓土神。卿大夫之家，主祭土神于中霤。……惟为祭社，一里之人单（尽）出，每家一人为社田（猎）竭力，丘乘其盛粢，报其养人之本也。”在商周时，祭中霤可能还只限于卿大夫，但到春秋战国后，社祭已经是社会各阶层共同祭祀的对象，不但州有州社之祭，县有县社之祭，里也有里社之祭，这里社之祭，就是家家户户的事了。

民间更多传承的还是原始时代万物有神的观念，在吴语地区现在还几乎是每类物都有物神，有关的行事都要祭祀物神，如种田要祭田公田婆，行水要祭龙王，上山要祭山神，打猎要祭猎神，烧窑要祭窑神，此外如风神、云神、雨神、河神、江神、雾神、雷神、虹神、烟神、树神、桥神、宅神、门神、厕神、灶神、井神、栏神、檐神、轿神、床公床婆等等，说不胜说。这种神大都没有庙，没有塑像，但民间在一定范围内都有祭祀。这种事物神在很大程度上，还保留着原始时代的自然崇拜性质，它们大多数神没有具体所指，近乎一种事物的精灵。有的事物神在后世的发展中，与历史人物、地方传说附会起来，变成人格化、个性化，如门神，古代就有神荼、郁垒之说，后来与唐太宗的传说故事结合起来，又有秦琼和尉迟正德之说；灶神在民间故事中也有多种传说；有的与地方传说相联系，如温州地区的轿神，和地方传说中的高机和吴三春的爱情故事联系起来，高机、吴三春便成了轿神，但这只限于传说流传的地区，其他地区便无此说，浙南山区的窑神吴三公，也是如此。

关于原始信仰中的自然信仰，虽然吴越地区也有不少遗迹可寻，由于材料的缺乏，这里不作详论，下面我们拟从几个方面说一说吴越地区的原始信仰。

（一） 吴越地区的动植物崇拜

1．动物崇拜　动物崇拜是原始信仰中一个很重要的内容，它在人类信仰中产生也极早，原始艺术中后人有迹象可寻的，要数原始的画和雕塑，前面说过，欧洲不少地方发现的洞壁画距今就有

几万年的历史，对这些画的含义的解释虽各有不同，但这里至少也有对动物崇拜的某些意向。原始的狩猎时代的人对动物抱着一种特殊的感情，动物是他们生活之源，在这意义上动物就是他们的上帝。他们用一种崇敬的、企求的心情，在幽暗洞穴中把它们画下来，目的是为多多地猎获它们，除了一种巫术的制服之外，无疑也会有一种企求的愿望。费尔巴哈说："动物是人不可缺少的、必要的东西；人之所以为人要依靠动物；而人的生命和存在所依靠的东西，对于人来说就是神。"① 在原始的远古时代，只有那些与自己生命攸关的对象，才能成为崇拜物，恩格斯在说到人对动物的崇拜时说："人在自己的发展中得到了其他实体的支持，但这些实体不是高级的实体，不是天使，而是低级的实体，是动物。由此产生了动物崇拜。"②

最早人所崇拜的是动物本身，后来鬼神观念产生后，神的形状便是动物，人状的神是后来的事。普列汉诺夫说"最初人是按照动物的样子创造神的。人形的神是后来产生的"。在产生人形的神以前，还有个半人半兽的神的时代，《山海经》就有不少这样的神，古代神话中有名的西王母，虽已具人形，还是"豹尾虎齿而善啸"，没有脱掉动物的形状和本性。《山海经》的神都是半人半兽的，如龙身人面，人面马身，人面牛身，人面虎爪，羊身人面，人面蛇身，人身龙首，人身羊角，人面鸟身，豕身人面；有的神是人与多种兽拼合而成的，如"八首人面，虎身十尾""人面、大耳、兽身、珥两青蛇""九首人面鸟身""衔蛇操蛇，其状虎首人身，四蹏长肘"；在《山海经》一书中，不但神是半人半兽，而且兽和人，也都互相组和的，可见这时人和兽和神，还不能绝然分开，比如有一种鸟，"其状如枭，人面四目而有耳，其名曰颙"；有一种兽，"其状马身而鸟翼，人面蛇尾，是好举人，名曰孰湖"；有一种蛇，"其状人面而豺身，鸟翼而蛇行"；还有

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，第438—439页，三联书店1962年。

② 《马克思恩格斯全集》，第27卷第63页，人民出版社 1960 年。

的兽，或者生着人的眼睛，或者具有婴儿一样的叫声等等，不一而足。那时，人也与鸟兽分不开，有一种人长着鸟的脑袋，称为鸟民。有一种黑人，生着老虎的头，鸟的足；有一个叫氐人国，生着人的面，鱼的身子，没有足。书中写到黄帝的后代，炎帝的后代，共工的后代，鲧的后代都是这种人兽共体的，如鲧的后代叫獾头，他有人的面孔，鸟的嘴巴，有翅膀，翅膀不能飞，拿它来当拐杖走路。

可见，这个时候人和兽还分不开，在原始人看来，鸟兽都比人强，人具有鸟兽某些形状，就获得它们的力量；神当然就更是如此了，这个阶段，神虽然从动物形状中变成半人半兽，比动物神已经进了一步，但仍然常有动物崇拜的强烈的倾向。在这时的人们看来人兽没有绝对的区别，它们可以互相转变的，于是神也自然就可以是半人半兽的了。这在人类的造神是一个从动物形状的人逐步转变为人形的神的一个过渡阶段。

当人类社会进一步发展以后，神才从动物形状脱离出来，人才能按照自己的形状来创造神，这个过程的完成恐怕要在新石器时代后期了。但人从自然界中觉醒过来后，他还仍然对远古时代人类对自然界的神秘观念留在自己的记忆里，它像梦魇一般地沉淀在心灵世界里。即使在近代，远古时代的人类的动物崇拜，还有不少遗留在民间的习俗信仰中，虽然现今的人类社会已经完全能够制服动物世界，但动物的神性却没有在人们的心灵深处消除。在吴语地区，这种信仰在民间还有许多残留的形态。

（1）做生日：对生活中关系密切的动物，它们是人在生产和生活中的好助手，或者是人的重要的生活资料，人们对他们怀着感激崇敬的心情，民间归定了它们的生日，在它们生日那天，人们要进行庆贺仪式，对它们进行优待，这是出于人们希望它们更多的繁殖的愿望；不仅如此，也有危害人类的一些动物，人也对它们进行祭拜，希望它们不要危害作物，给人平安。如民间有牛生日、蚕生日、狗猫生日、蚱蜢将军生日等等。宁波、台州、金华、衢州一带民间以四月

十八日为牛生日，传说天牛是日下凡，故耕牛放耕，当作上宾，饰以彩布花。用糯米酒、鸡蛋喂牛，做乌饭麻糍饲牛，以谢耕牛。相传这天天牛下凡时，带下两个半“仙馒头”，故此日一早牧童赶牛上山，抢吃“仙馒头”，谁家吃到，就成仙牛。给牛做生日，无疑是一种崇拜行为。关于崇牛的习俗下面再详说。六月初六，俗称狗猫浴节。狗、猫是吴越地区住家有力的助手，狗守门，猫捕鼠。它们都被看成是一种灵物的，吴俗忌吃狗肉，狗死则葬之于地，堆土成坟。宁海渔村旧时还有祭祖活动，传说其祖先为“狗太公”，这些都带有图腾的遗迹。在金华地区的开化县的民间传说中，还是把水稻的起源的功劳归之于狗的，说古时有大肚罗汉，用布袋摄尽天下稻种，是狗趁其睡着，咬破布袋，偷出稻种，才使稻子传下来。猫和人的关系也是极其亲密的，俗称猫为“二相公”，有资格与主人同床、同灶，活着不能宰，死了不能吃，也不能埋葬，要以绳结尾倒挂在树枝上，任其腐烂或鸟食，作为天葬。在六月六那天，民间也替小孩洗澡，以求得和猫狗一样活泼健壮，无痛无病。这也是原始思维的遗意，原始人类认为吃了某种动物的肉，就能够获得它的力量和能耐。民间替动物做生日，其意大致如此。

（2）立庙：动物崇拜的另一种方式，是给它们立庙，立庙是为了祭祀，更把它们当作一种神。在吴越地区，这种庙，往往见之。如蛇王庙、青蛙庙、牛大王庙、蚱蜢将军庙、鳖蝨大王庙、蚕王庙、蝗虫庙、狐狸大仙庙等。吴越地区为动物所立的庙，有几种不同的情况，一种是图腾信仰的流变，如蛇王庙，吴越崇蛇，蛇是越民的古老图腾，后世所立的蛇王庙，与古图腾的意识分不开，但它的含义已与古不同，有的甚至附会到后世历史人物身上去，如苏州的蛇王庙，所谓蛇王，竟是明朝的忠臣方孝孺，这当然是十足的附会，这在民间自有它的理由，需要作进一步的考证。关于蛇的崇拜，下一节还要详论，这里不多谈；一种是与农业生产密切地相联系的，这里又有二个方面，一是农民所赖以为生的恩物，或者说是他们在农业

生产上的有力的助手，他们崇拜它，是它们帮他们获得农业上的丰收，如青蛙、牛、蚕；一是农业上的克星，它们对农业危害甚大，旧时农民对它们无能为力，只能向它们膜拜，祈求它们不要危害作物；但这已不是直接形态上的动物崇拜，他们所祈求的是它们的神，如蚱蜢将军、鳖蝨大王等，这种神主宰着同类的去留，仿佛是它们的指挥官；它与吴越地区普遍地存在的驱蝗神刘猛将不同，它是动物本身的神灵，所以，也是动物崇拜的一种表现；一种是属于灵物崇拜的：如狐狸大仙庙，狐狸在民间是一种通神的灵物，称之为狐大仙。对狐的信仰，至迟在秦汉时代就已开始了，近代则传播甚广，在吴语地区，不但有它的庙，有的人家在屋内也有祭祀之的。关于狐的传说，在民间流传极广。

（3）习俗信仰中的动物崇拜。在上节中我们已经谈到民间给牛做生日的习俗，吴越地区是水稻生产发生最早的地区，在生产中得牛之力最多，早在七千年前的河姆渡文化阶段，那时虽然还没有犁耕，但从挖掘的动物遗骨来看，那时已经有人工饲养的牛，到了六千年前的马家浜文化遗址和四、五千年前的良渚遗址中，已经有了石犁，这时人在生产中对牛的使用逐渐多起来；到了春秋战国时代以后，农业在吴越地区大量开拓以后，牛成了农业上的主要依靠力量，种水稻田，没有牛简直不能耕种，所以，不但富户要养牛，穷苦的人家买不起牛，也往往千方百计合起来买一条牛，如果是四家合买一条牛，那末每家就有一条腿，连一条腿也买不起的人家，就只有出钱租牛来耕了。所以，牛是旧时水稻生产地区生产中不可少的劳动力，因此，形成了对牛的崇拜。牛成了一种吉祥物，吴越地区各地在立春日普遍有“迎春牛”（或称打春、鞭春）之俗，立春前一日，举行盛大的迎春仪式。先用黄泥做一头牛，如肥猪般大，身上披红挂绿，头上插金花，由四人抬着先行，后面跟着春官，春官都由乞丐扮演，头戴纱帽，身穿朝服，脚登朝靴，手拿一根牛鞭赶牛。仪式一般从府县衙门前开始，沿街都有人出钱买牛鞭，拿回家

插在牛栏猪栏上，以为可以避瘟疫。春牛所过之处，两旁簇拥着观看的男女老少，儿童们争摸牛耳，或用鞭抽打牛身，认为摸牛耳可以得福，叫做“摸春”，鞭牛身叫作“鞭春”。一般迎土牛到城内的“先农坛”，然后把土牛打碎，农民争抢土块放入自家的田里，认为可以得到好年成。在这一天，民间还要贴《春牛图》于中堂，作神供奉。有的地方《春牛图》由当地的吹鼓手，在立春前几日的早晨，吹吹打打送至各户。

在吴越地区，民间还有种种关于牛的习俗，在丽水地区有的地区在插田这天，要摆设丰盛的插田饭，牧童坐首座，同时烧白米粥喂牛，以调养耕牛。每至冬至日，养牛户要备牲到牛大王殿祭祀。母牛产仔三日，要为小牛做三朝。在丽水、遂昌一带还有抢牛馒头的习俗，传说在牛生日那天，天上会下馒头给牛吃，牧童起得很早，把牛赶到田野，让牛能抢到牛馒头。在金华地区，牛不幸跌死，要焚香烛，“送牛上西天”。有的地方有“嫁牛”习俗，在牛离开老主人时，老主人要进行嫁牛仪式，比闺女出嫁还来得排场，老主人要开锣旗伞，吹吹打打，喜炮数响，隆重欢送一、二里。特别是鸣锣要敲九响，以示敬重欢乐[①]。从这些民间流行的习俗里，看得出在吴越地区对牛崇拜的种种遗习。

虎是兽中之王，在现今的吴越地区除深山冷坳之中还有虎存在外，绝大部分地区已经没有虎踪了。但在远古时代，吴越地区气候温和，树木茂盛，虎狼出没，虎也曾经是山林中的王。所以，至今虎的威严仍然留在人们的头脑里，在民间还有不少关于虎的信仰习俗，许多地方小孩都有穿虎头鞋、戴虎头帽的习惯；有的地方孩子满月穿虎头鞋、戴虎头帽；有的地方五月认为是凶月，在端午前后，儿童要穿黄色的印有老虎的衣服，戴虎头帽，着虎头鞋，在额上还要用雄黄酒写上“王”字；台州地区小儿帽子一般作虎头形，称为

① 参见《永康风俗志》（内部资料）。

"猫帽"，甚至夏天戴圈带式的帽，也缀上虎面。有的地方住宅如有触忌，要挂虎头牌，在刻着"泰山石敢当"的镇宅石上，有的也刻上狮、虎的形相。这些都具有镇魔辟邪的作用，在传说中虎还能吃鬼，使住宅平安。

在行业信仰中，也还有虎崇拜的遗迹，如绍兴的乌毡帽业，素来就以虎为师，一般毡帽作坊，都挂有老虎的画像，并用虎作为毡帽的商标。这里有个行业起源的传说，说乌毡帽是受了老虎卧垫的启发仿制成的。在金华山区的烧炭师傅，以虎为吉物，称之为"老相公"，在山上搭窝棚时，看到虎走过为吉，虎如在没有搭好的窝棚木架里穿过，则更是大吉。炭工在吃酒时，都要给"老相公"留个位子，以示尊敬。这近乎把老虎看成是该业的图腾或祖师了。

在浙江沿海地区还有一种特殊形态的动物崇拜现象，它和龙信仰叠合在一起，龙王在吴语地区是一种后起的信仰，它传入吴语地区恐在隋唐以后，这种信仰一传来，就涵盖了原来吴越地区原始龙（即动物）的形象，但在民间往往把龙王与具体的动物叠合起来，因为龙王是不存在的，除了人为的塑像外，在自然界中找不到它的影子，于是他们就用动物来代替它。对动物的信仰在原始时代就存在在人们的观念中的。关于动物龙和龙王的信仰关系，我们在下面在论述龙的信仰时再来详论，这里只说吴越地区的龙王信仰后面的关于动物的信仰。

在浙江沿海地区所谓龙，它的具体形象是什么呢？以奉化沿海的村庄为例，列表如下：

从上表中① 可以看出：

（1）浙江沿海的农村中，对龙王的信仰是极普遍的，每村都有自己信仰的龙王，龙王都是各种动物。

（2）被视为龙的动物，绝大部分都是水中物，它们生活在山中

---

① 这个表根据应长裕《奉化龙俗调查》编成，见《民间文艺季刊》1990年第3期。

区	乡	村	请龙地点	龙　名	龙　　形	备　注
莼湖区	杨村乡	应家棚村	宁海县深圳区香岩山水潭	香岩老龙	岩蛇	形似乌龟
莼湖区	杨村乡	杨村	后山一水潭	小金龙	黄鳝	
莼湖区	杨村乡	下石盆村	象山独龙岗	独角老龙	变色龙	蜥蜴类
莼湖区		石沿村	村后浅水潭	土龙	蚯蚓	
莼湖区		下泊所村	象山上朵柱山	十爪金龙	石蟹	
莼湖区	桐照乡	桐照村	宁海县白龙潭	白龙	蛙（灰白田鸡）	以农为主的信之
莼湖区		桐照村	鄞县奉化江一深水潭	洞盆浦老龙	跳鱼（俗称弹浮）	以渔业为主的信之
莼湖区		吴家埠村	马林山	马林老龙	河鳗	奉化的西坞区、莼湖区；鄞县的横溪区一带的村子都信奉
莼湖区		松岙村		飞天龙王	蝉虫（未曾脱壳长翼出土，像地蚕一样）	裘村、马头村、庄下、吕家村一带都信
莼湖区		后琅村	白杜紫岭龙潭	小白龙	小白虾	
		甲岙村	本村后山文竹山龙潭	红髯青龙	带有红斑的青蛙	
莼湖区	裘村镇	吕夹岙村	金峨山旋水潭	金峨老龙	王猛蛇	
莼湖区	裘村镇	曹村	薛家山的小青龙潭	青龙	绿叶青蛇	
莼湖区	吉奇乡	吉奇村	溪口雪窦山隐潭	隐潭老龙	青色大青蛙	
莼湖区	吉畸乡	洪溪村	宁海县居门岩洞	独眼龙王	一只眼的大青蟹	

（续表）

区	乡	村	请龙地点	龙　名	龙　　形	备　注
莼湖区		岭西村	清凉寺山后	小乌龙	乌背泥鳅	
莼湖区		黄家岙村	大岩山水潭旁	小飞龙	大水蜻蜓	
西坞区	西坞镇		岷山	岷山老龙	鲤鱼	
江口区	南浦乡	南浦村	八香山	八香老龙	石蔽	青蛙的一种类
江山区		方桥村	河港碶闸中	逆水老龙	逆水而游的水蛇	
溪口区		亭下村	雪窦山隐潭	隐潭老龙	大青蛙	
溪口区	岩头乡	岩头村	石门岙水潭		四脚蛇	
尚田区		方门村	宁海天明山温水潭	赤色龙王	火赤练蛇	
尚田区		冷水坑村	雨山龙潭	雨山龙王	鳗	

的水潭、岩洞和水闸之中。

（3）大部分村庄是农渔相杂，龙的信仰是农民、渔民所共的。

从这些村庄较盛行的求雨来看，主要是农业的信仰，但从龙潭求来的圣水，洒在海涂里，青苔就能长得好，以及渔民出海都要“谢洋”（即谢龙王），又是渔业的。农、渔民都信龙，二者的功能是有差别的，农民信它是为了求雨，渔民信它是为了求风平浪静，渔产丰收；大多数村庄的龙王的信仰是统一的，但也有各信各的．如表中的桐照村，农民信白龙（灰白田鸡），渔民信跳鱼。

把龙的信仰和各种动物附会起来，它的原因究竟是什么呢？民间现在大多持修炼说，认为这些动物经过修炼变成了龙，这是受到了佛、道，特别是道教修炼变形的思想的影响，唐宋以后，这种思想

在吴语地区非常盛行，白蛇传中的白素贞就经过千年的修炼变成了人的；古代也有鱼化龙的传说，鲤鱼跳过龙门就能上天成龙等等。但修炼说与动物龙也不完全说得通，修炼是指个体说，只能动物中的某一个个体，修炼成什么，不能是动物中的某一类整个修炼成龙，照上述表中看，显然是一个类的信仰，到龙潭去请龙圣时，找到的动物，不管哪一个都可以作为龙来看待，显然它是群体的，而且也不可能每一个村都会有一种动物修炼成龙。

动物龙的存在，在很大的程度上，恐怕是上古动物崇拜的遗留。在上表中石沿村所崇拜的土龙，就是蚯蚓。蚯蚓是土龙，在《史记·封禅书》中就有记载，说“黄帝得土德，黄龙地螾见”。这螾，就是丘蚓，可是很早被叫作“黄龙”，黄也就是土。《奉化龙俗调查》一文中，谈到了一个情况，吴家埠村信奉马林龙王，就是鳗，因此，该村从祖上就有一个规定，不准捕淡水鳗、买卖淡水鳗，或偷偷烧吃鳗肉。如有发现，革去违者种租田资格。这虽然是人为的一个规定，并无图腾禁忌的神秘性，但也并不是和古代图腾崇拜没有一点关系，至少它有着一定的思想传承的存在。被视为龙的各种动物，大多是水中之物，与水有关的动物，往往被原始人视作具有施行雨水的功能，在人类学者的记载中，我们看到外国有些民族都有此等信仰，弗雷泽的《金枝》中说到过青蛙和蟾蜍的降水信仰，“青蛙和蟾蜍跟水的密切联系使它们获得了雨水保管者的广泛声誉，并经常在要求上天下大雨的巫术中扮演部分角色。一些奥里诺科印第安人把蟾蜍奉为水之神或水之主人，从而惧怕杀死这些生物。”“为了求雨，印度中部一些地区卑贱种姓的人们将一只青蛙绑在一根棍子上并盖上‘尼姆树’，……绿色的树枝，然后带着它走家串户同时唱道：‘啊，青蛙，快送来珍珠般的雨水，让田里的小麦和玉蜀黍成熟吧！’”①仪式虽各有别，信仰上却是相同的。

① 詹·乔·弗雷泽《金枝》，第110—111页，中国民间文艺出版社1987年。

2．植物信仰　植物信仰也是人类很早的一种原始信仰，它的起源恐怕在原始的采集经济时代，恐怕比动物信仰还要早，但它在原始信仰中留下的信物却比较少，在原始的洞壁画中绝大部分是动物的画像，画到植物的却极少。在原始人留下的故事中也如此，有大量的动物故事，却没有单独的植物故事，这大概由于植物和动物的性质不同，和人类在获得动物生产上的方式不同引起的。但在原始人看来，植物和动物一样是有生命的，因此对植物的信仰也是早就存在的，植物最早就是人类的生活之源所在，在图腾信仰中，除了动物作为图腾外，也存在着植物的图腾。虽然，和无生物一样，数量是极少的。

我国古籍中，直接记载植物崇拜的不多，在《山海经》中，谈到与神话人物有关的桃林、枫木，桃林是夸父之杖所化，这可能是桃树有避邪功能的来源，枫木是蚩尤的桎梏所化，至今不少地方的人民还崇拜它。五谷神的崇拜当也是比较早的，但古籍中记载的五谷神，已不是对具体的五谷的崇拜，而是对五谷的综合神的崇拜，这种神主五谷的生长，故人祀之，汉应劭在《风俗通义·祀典》中说："稷者，五谷之长，五谷众多，不可遍祭，故立稷以祭之。"稷就是五谷神。稷作为五谷神，很早就被人神化，变成发现五谷种植和管理的神，如《礼记·祭法》中说："是故厉山氏之有天下也，其子曰农，能植百谷，夏之衰也，周弃继之，故祀以为稷。"《左传》昭公二十九年也说到："稷，田正也。有烈山氏之子曰柱，为稷，自夏以上祀之。周弃亦为稷，自商以来祀之。"这里看出，稷神已经变成对农业有贡献的管理者，而且不同的朝代有自己的稷神；夏以上祀稷，是上古烈山氏之子，商以后祀的是周弃，他们都是杰出的教民种植五谷，对人民的生活有帮助的人物。因为人类社会发展到农业时期，五谷是人民生活的主要来源，是民和国之所本，所以，到商周以后，和土地神的崇拜结合起来，成为国家的象征，历朝皇帝都把祭祀"后稷"看作是重要的祭典。不过这已经与原始信仰中的植物崇拜愈来愈

远了。其实，植物崇拜在民间是一直存在着的，直到现代，这种崇拜还在民间广泛的流传着。以吴语地区来说，情况就是如此。

吴越地区的植物崇拜，基本上存在着两种形态，一种是恩物崇拜，一种是灵物崇拜。所谓恩物崇拜就是人民赖以为生的一些作物的崇拜；所谓灵物崇拜，是把一些植物看作是神灵，而加以膜拜。这种崇拜往往与灵怪信仰结合起来，民间认为年代久远或者庞大的事物有神，所以，对大树的崇拜特别盛行。

（1）在吴越地区凡与民间生活有较大关系的植物，都择定一年中的某日为其生日，各地虽有不同，但都在其作物生长的季节，如五月二十五日为五谷神生日，正月初八为谷生日、正月初九为豆生日、正月初十为棉花生日、三月十六为麦王生日、二月三日为荠菜生日、六月初四为荷花生日、正月初七为菱生日、二月十二为百花生日（也叫花朝日或百花娘子生日）等等。在作物生日的日子，在民间，或者有各种祭祀，或者有许多民俗活动。如在谷神生日时，就要到五谷神庙祭祀。当然，五谷是农民的命根子，对它祭祀不会只限于它的生日，旧时社日时要在田野祀谷神；在种植的各个程序上也要祭祀谷神，在金华地区，旧时在春耕之前，清明日前备置三牲福礼，焚点香烛，祭祀五谷神，俗称“许愿”。在杭州郊区，下谷种时，要用三炷香、三根黄荆柴，外包黄裱纸、云鹤，插在田缺边，认为这样五谷神会保护秧苗长得好。第一次拔秧时，要用香与蜡烛到秧田里烧一烧，再开始拔秧，叫“开秧门”。种田结束那天，叫“关秧门”，晚上要摆一桌酒，给种田的人吃，叫吃“关秧门酒”。六月初一，农村家家户户进行烧田头活动，也叫“请五谷神”。金华地区，开镰前，要从田里摘五个稻头，蒸熟插在饭上，再配以菜和茶到田头祭五谷神，然后才可开镰。杭州郊区也有开镰祭，即用酒饭、香火等祭品在田头烧一下，以祭五谷神。割稻时，脚不准搁在稻桶上，不准打口哨，认为这样对五谷神不敬，要影响丰收。对秧苗很崇拜，多余的秧苗，不能乱丢，成把插在田边，认为秧苗有镇魔避邪的作用。

虽然各地的祭法，略有不同，但在吴语地区水稻种植区，对五谷神祭祀的慎重是一样的。有的地方祭祀五谷神和祭祀田公田婆合在一起，称为祭土谷神。这是以水稻生产为特点的吴越地区，对作物的崇拜中最带有代表性的。

二月十二百花生日，也是吴越地区各地普遍的一个信仰，它虽然也是对植物的崇拜，但它的兴起，可能是较后的事，甚至于是农业比较发展以后的事；我们现在看到的最早的盆栽花卉是七千年左右的河姆渡文化遗址出土的万年青陶盆，对于是否是盆栽的模型，学术界还有不同意见，也只是一种没有旁证的推测。对花草的崇拜是人类生活一种对美的追求，它需要一定水平的物质生产作为基础，没有一定的生活保障，人类的眼光是不可能涉猎到此的，所以，它的崇拜肯定比人类对五谷的崇拜要迟。现在的吴语地区对它进行祭祀的，主要是妇女的事，比如宁波地区在这一天，妇女停止缝补、刺绣，有的将花盆供在桌上，烧香点烛，以示祀拜。在这一天习俗上妇女以五彩线穿耳孔，母亲为女儿缠足，祈求将来长大了像花一样美。在杭州，这一天以纸糊成花篮形，悬于各花各树之上，或仅以红纸条粘之。有到花神庙焚香祭祀之俗。湖州地区人家在花盆内都插上三角彩色小纸旗，对花神表示祝贺。在安吉，农村的少男少女要吃露水米饭，边吃边嬉闹。在绍兴府山西麓的西园，这天要大开园门，供城中男女老幼入内游览，谓之“开龙口”。这些习俗的形成，可能都是后来的事，但它的渊源和人类对植物的崇拜分不开。

(2) 在吴越地区，特别是在山区，普遍存在着大树崇拜，认为大树有神。浙江山区崇拜的大树主要是樟树，也有枫树、银杏树、枣树，许多地方都有树神庙，上述之树，都各有庙(如樟树庙、枣木庙等)；祭树神有几种情况，一，认为大树能佑护人家平安，治病消灾。旧时山区缺医少药，小儿不易养育，民间有拜樟树娘之俗，用红纸书写小儿的姓名、生育日期、时辰八字，粘贴在村头樟树上，并

在树神庙点香烛、焚纸锭，祈祷许愿，祝树神为小儿免灾避邪，长命百岁。没有樟树庙，就在樟树脚举行仪式。认樟树娘后，每遇四时八节在树神庙或树下点香烛、烧纸锭。小儿的乳名，往往冠以"樟"字，如樟树、樟根等。除樟树外，也有拜别的树为爹妈的，民间有松爹樟娘之说，也有认枫树、白果树为娘的，因地而异。认娘的樟树越古越好，年轮越多，神力越大。有些地方把最大的樟树叫作樟树王，祀拜之人很多，对大树的崇拜，在平原也很多，甚至在大城市的公园里，现在也常可以看到一些老人，对园中最大的树进行参拜，祈求长命百岁。二，对风水树（水口树）和风水山（也叫火星山）的崇拜；风水树多为樟树、古松、枫树和银杏。一般种在村口，与民间的风水信仰有关。一个村的风水树受到村民的保护，它的种植、培育和养护都有专门的规约，村民不敢任意毁坏。同样性质的，还有坟山树，庙宇、道观、祠堂墙院内外的树；前者被认为是祖宗树，后者被认为是神灵树，也不可随便砍伐，要让其自生自灭。"风水山"也被视为一个村庄的命脉所在，山上的一草一木都被视为神圣，任何人都动它不得。否则就被认为破坏风水，是要严加惩治的。三，砍伐大树的禁忌和祭祀：各地上山砍伐树木有种种禁忌和祭祀的习俗，这也基于树木有灵的观念，现以金华地区为例，"各县砍伐成片树木都比较慎重，要用方块猪肉、鸡或素食祭拜山神，祈求平安顺利。砍较大的树木时，伐前要选最大最粗的树为神进行祭礼。祭树神时，伐木工们把工具放在树神下。祭后，开第一斧的人不能说话，向树神三跪三拜，开第一斧后，仍把斧头放在树神下，这把斧头要等树全部伐完后才能取回。东阳一带砍伐这种大树前，要做好"伏垅"工作，即由砍伐第一斧的斧手，用很多卷利市纸，分别压在预计这根大树砍倒后倒伏之处，先压树身倒伏处，叫"伏主垅"；再压树尖倒伏处，叫"伏垅尾"；最后压两旁枝叉倒伏处，叫"伏垅手"。然后砍三斧，再由第二人继续砍伐。义乌一带在砍伐前要敬树神，除点香烧利市外，还要在树周围撒鸡血和米，请树神退避，以免斧

砍神身。并雇一风烛残年的老人先砍三斧，其他人即可动手伐之。浦江一带要以白雄鸡斩头，将鸡血涂于树身，并雇乞丐先砍三斧，谓之“开三斧”。衢州一带砍伐大树时为了不得罪树神，开伐前伐者都不能讲话，而要用斧头垫坐，把五尺棍放在面前，直到碰到过路人问话，或听到了鸟叫，就立即掷出五尺棍，举斧砍伐。武义一带伐这种大树，也要坐在树旁等候，一直要等到有人来问：你坐在这儿干什么？采伐者就指一下自己所带的工具。问者若说：那还不动手！这时采伐者就可以动手砍伐树了。据说这样树神就不会怪罪采伐者了。[1]

詹·乔·弗雷泽在他的巨著《金枝》一书中，详细地描述过树神信仰在全世界各国都存在的事实，据他说，树神是一种极古老的信仰，它的历史背景是远古时代，无论欧洲还是世界其他地方，在人类稀少的古代，大地上到处都是密布着森林的，这幽远深邃的森林往往是人类的灵场。树神信仰的思想根源，是原始人的万物有灵论，在他们看来，万物都有生命的，也就是有灵的，由此而产生树神的信仰。他所列举的世界各民族的树神信仰的种种事例，与吴语地区的大树信仰有不少类似的地方，可见树神信仰在人类是一个很古老的信仰。当然，每个民族都有自己的地方特点，如信仰的树，各地就不一样，在欧洲主要是橡树，在吴语地区主要的是樟树；对树神所起的功能也有宽狭的不同。而且由于所搜集的时间不同，自然也有不少变异，现今吴越地区存在的大树信仰，是从我国古代的树神信仰演变过来的，它除了保留了许多古代树神信仰的基本思想和仪式外，还受到我国古代的阴阳五行和佛道的思想的仪式的影响，如风水信仰、祖宗崇拜和神道信仰，给大树立庙祭祀、拜树为爹娘等等。这些都是后代掺和进去发生变异的结果。

吴越地区对树神信仰有许多仍保留着原始信仰的特点，这种信仰各民族往往有许多类同，有的甚至如出一辙，如《金枝》中说到

① 参见《金华地方风俗志》(内部资料)，第15—16页。

有的民族对果树进行的巫术仪式，在吴语地区差不多是一样的。对树木恭敬尊重还不能感动它时，有时就要用更有力的措施，也就是采用巫术催生的办法，《金枝》中说到马来亚人在企求榴莲树结更多果实时，就在特定的日子聚到树下，“一位当地男巫拿起一把手斧向果实结得最少的树上使劲砍上几斧，口中说道：‘你还结不结果实了？若再不结，我就把你砍倒。”另一位爬到旁边山竹果树上（那榴莲树是无法爬上去的）的人代表被砍的那树答道：‘是，我一定结果。求你不要砍我了’。在日本也是这样。”在我国则有砍橘神的习俗：为祈求丰收，衢州、常山一带的橘园主人，在年三十夜，手持柴刀，对不生果的橘树，一边挥舞着刀，一边说：“生不生？不生砍了？”佯做砍橘树，意谓砍橘神，能迫使橘神多结果实。虽然作法的细节上不尽相同，但以威胁的手段来迫令果树多结果实的意图是一致的。在台州地区的黄岩、天台一带，还有打生的习俗，把橘结果与人生子联系起来，在祭祀橘神的那一天，一些婚后长久没有生育的妇女，相约到结橘最多的树下去，一妇女手执橘枝，打另一妇女，边打边问：“会生吗？会生吗？”受打的妇女则答道：“会生的！会生的！”

（二） 吴越地区的古代图腾崇拜

图腾崇拜是人类幼年时代都经历过的一种信仰形式，人类的原始时期有图腾崇拜的存在，最早是十八世纪末由英国的人类学家在北美印第安人那里发现的，后来经过许多文化人类学家不断的发掘和研究，使它的主要特征逐渐明确起来，到1900年法国的人类学家S·雷纳克（S. Reinach）把它的内涵和特征归纳为十二点①，这些特征基本上为学术界所认同，但对它研究并没有停止。关于它的起源和功能，许多人类学家有各种不同的解释。但人类的母系时代曾经存在过这方面的崇拜，而且至今在世界各地的现代

① 参阅弗洛依德《图腾与禁忌》，中国民间文艺出版社1986年。

社会中还仍然有它的遗留，似乎是没有人怀疑的。

我国和世界的其他国家一样，原始时代也盛行过图腾崇拜，这一点也是没有疑问的。这问题二三十年代就有人涉及过，近几年来更成为学术界注意的热点，成篇累牍的谈到我国的古代和现今少数民族存在的图腾信仰，不管有些文章根据还不足，甚至有捕风捉影的感觉，但有不少考证还是信实可靠的。我国历史上的几个主要部族，如华夏族的龙图腾、东夷的鸟图腾、巴族的虎图腾、越族的蛇图腾等等，都已经是人皆知之的常识。当然，这是极其简略的几例。中国古代广大的土地上，氏族和部落极多，图腾当然也是极多的，据有的学者研究，一些历史上著名的氏族都有图腾，如：

庖羲氏——以龙为图腾

神农氏——以火为图腾

轩辕氏——以云为图腾

少昊氏——以鸟为图腾

共工氏——以水为图腾

唐尧——以骀（即“有骀氏”）为图腾

虞舜族——以蝉（即“穷蝉氏”）为图腾

夏族——以龙为图腾

殷商族——以玄鸟为图腾

周族——以羊为图腾

其中的有些大部族，除了总图腾外，往往还有许多所属的氏族图腾，如庖羲氏所属的有：飞龙氏、潜龙氏、居龙氏、降龙氏、土龙氏、水龙氏、青龙氏、赤龙氏、黑龙氏、黄龙氏等等；黄帝轩辕氏的云图腾，所属各氏族还有青云氏、缙云氏、白云氏、黑云氏等等，除此之外，前面说到的阪泉之战时，他率领的那些熊、罴、貔、貅等等，当也是在黄帝族统率下的氏族图腾；少昊氏的鸟图腾，它所属的氏族图腾还有：元鸟氏、青鸟氏、丹鸟氏、祝鸠氏、鴡鸠氏、鸣鸠氏、鶞鸠氏、鹘鸠氏等等；夏族以龙为图腾外，还有以马、熊、鱼、鳖、龟、蛇、

星、石和薏苡等为分图腾①。

上述所谓古代氏族和部族社会的图腾，根据是否充足，尚须商议，但有一点是肯定的，我国古代的各部族都存在着图腾信仰；而且根据现代文化人类学的知识，图腾的情况还要复杂，按弗雷泽的说法，"图腾至少有三个种类：(1)部落图腾，即整个部落的族民皆具有相同的图腾，它们是一代一代遗传下来的。(2)性图腾，在一个种族中的所有男性或女性共同拥有的图腾，它通常只包括同一性别的人在内；(3)个人图腾，仅属于某一个人的图腾，它不再传到下一代。……"② 其中最重要的带有普遍意义的第一种，马克思主义经典作家经过研究，发现地球上各个古老氏族，都曾经历过图腾崇拜时期。马克思说："'图腾'一辞表示氏族的标志或符号；例如，狼是狼氏族的图腾。"③ 恩格斯也介绍过摩尔根谈到易洛魁人的氏族时，举出塞奈卡部落的八个氏族，都以动物的名称命名：(一)狼，(二)熊，(三)龟，(四)海狸，(五)鹿，(六)鹬，(七)苍鹭，(八)鹰。④ 这种以动物命名的氏族，在我国古籍中还有许多痕迹可找。举例说，《列子·黄帝》中就说："黄帝与炎帝战于阪泉之野，帅熊、罴、狼、豹、貙、虎为前驱，以雕、鹖、鹰、鸢为旗帜。"当然，不是说黄帝真的率领了这批禽兽去打仗，而是率领以熊、罴、狼、豹等命名的氏族去打仗，可见在中国古代也是以动物命名氏族的。

吴越地区的越族人的图腾，当然不只一个，据考古发掘的情况看，新石器时代(从四、五千年前，一直到七千年前)，吴越地区的广大的地区内，生活着许多母系氏族，从文化人类学的实证材料比较看，可以知道这些氏族会有许多各别的图腾，这些除了在遗址中发掘出来的古代艺术品的纹饰可以得到一些印证外，是没有更多的

① 参阅高明强《神秘的图腾》。
② 弗洛依德《图腾与禁忌》，第133页，中国民间文艺出版社1986年。
③ 见马克思《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，第134页，人民出版社1972年。
④ 《马克思恩格斯文选》，第2卷第240页，人民出版社1972年。

资料可作佐证的。学术界目前比较一致的共识，认为古越族曾经有过鱼、鸟、鳄鱼、蛇等等图腾，而其中尤以蛇图腾为最著，这大概是没有疑问的。

古越人以蛇为图腾不仅见于史实，但在考古材料中亦可探知一二，南方各地原始人类烧铸的“印纹陶”的纹饰图案，据学术界的研究，普遍发现一种类似蛇形的花纹，“它们有的类似一条蛇，头尾栩栩如生，有的又像两条屈蜷的蛇，只见两只头昂首而立，两尾双交，更为生动。”① 一些研究者认为这正和越族先民最早崇蛇习俗有关②。古籍中多有越族人“文身剪发”的记载，《左传》和《史记》都有吴太伯和他弟弟仲雍南奔荆蛮“文身断发”的记载，这说明在商周时代吴越人都是“断发文身”的；春秋时代的越国仍然有“文身”的习俗，如《墨子·公孟篇》说“越王勾践，剪发文身”；古籍中说到勾践“剪发文身”的地方较多，《淮南子·齐俗训》、《史记·越王勾践世家》、《越绝书》等都说到勾践“文身断发”；一般地说到吴越国人民“文身断发”的也不少，如《战国策·赵策》说：“黑齿雕题，鳄冠秫缝，大吴之国也。”《赵策》中说“被发文身，错臂左衽，瓯越之民也”。《庄子·逍遥游》说“越人短发文身”；《淮南子·泰族训》说越族人以“文身”为荣：“刻肌肤，鑱皮革，被创流血，至难也，然越为之，以求荣也。”《汉书·严助传》也说：“越外方之地，断发文身之民也。”这些都说明先秦时代，吴越两国的越族人民和他们的君主都是“断发文身”的。

那末，为什么要“断发文身”，文身的内容是什么，古籍中也有说明，《淮南子·原道训》说是因为陆事寡而水事众，“于是民人劗发文身，以像鳞虫”。所谓“鳞虫”，据高诱的注释说是“蛟龙”，他说“文身。刻画其体，内墨其中，为蛟龙之状，以入水，蛟龙不害也，故曰以像鳞虫也。”《汉书·地理志》中也说：“文身断发，以避蛟龙之

---

① 林蔚文《越人对蛇的崇拜源流考略》，见《民间文学论坛》1986年第3期。

② 参阅陈华文《几何印纹陶与古越族的图腾崇拜》，见《考古与文物》1981年第2期。

害。"①所谓"蛟龙"，有的说是鳄鱼，有的认为古时龙蛇不分，指的实际上是蛇。东汉许慎在《说文解字》中，则把越族直指为"蛇种"。春秋晚期崇蛇的越人主要居住地在浙江地区的越国，它的敌国吴国欲破越国，建城时特意面对越国立蛇门"以制敌国"。闻一多先生在考证《山海经》等神话时更一针见血地指出："我们疑心创造人首蛇身型始祖的蓝本，便是断发文身的野蛮人自身。当初人要据图腾的模样改造自己，那就是我们所谓'人的拟兽化'。"② 这也说明"文身断发"就是当时人们以图腾模样来改造自己所造成的。

古代越族的崇蛇习俗，直到现代在吴越地区的民间还依然相当普遍的存在着，这正是原始时代人们的图腾崇拜在现今的遗留。我们知道，现在的吴越地区的居民极大多数已经是从北方迁居过来的汉族人，只有在浙江的深山里还有少数以山越后裔自称的村庄，但他们的生活和语言也已汉化了。那末，为什么古越人的图腾信仰，还会被人们所信奉呢？那是因为现代的吴越文化正是民族融合的结果，当华夏族人一批一批南下的时候，为了适应当地的生活，都像吴太伯一样，有一个断发文身，以随吴俗的过程。当然，后来断发文身是消亡了，但许多习俗还是存在的，且为北来的汉族人所接收，那是因为古越人长期生活在吴越之地，他们的许多习俗是由于当地地理环境的特殊条件所形成的，是一种适应自然生态条件的信仰形式。以崇拜蛇来说，正是由于吴越地区水乡泽国，鱼蛇繁殖颇伙，人必须与之相处，原始人在没有办法避开它、战胜它的时候，就敬奉它、崇拜它，甚至装扮成它们的样子，来企求它的保护。北人来到南方，仍然要碰到当地的越人碰到过的境遇，势必接受越人对自然界发生种种崇拜，包括对蛇的崇拜。

现在吴越地区对蛇的遗俗和信仰还很多，大略分之可以有如

---

① 《说苑·奉使篇》说到越国的使者诸发曾说越国"乃处海垂之际，屏外蕃以居，而蛟龙又与我争焉，是以剪发文身，烂然成章，以像龙子者，将避水神。"

② 《越人对蛇的崇拜源流考略》。

下几类：

1．崇蛇

在吴越地区民间看来，蛇是灵物，圣物，神物，同时也是怪物。蛇分两种，一种是家蛇，一种是野蛇；家蛇无毒，被看作主要的崇拜对象；野蛇中的毒蛇，则看成凶神恶煞，有的传说中把它说成害人的妖怪，人们畏惧它，对它也有祭祀。对蛇的崇拜，主要有：

（1）立庙塑像加以崇敬：吴越地区多蛇神庙，如太仓、苏州有蛇王庙，而更多的则塑像在当地的城隍庙和土地庙，如宜兴和太仓都有，它们的像不一，有的是自然状态的，塑一条蛇盘坐在神座上；如宜兴城隍庙里原先就有这种蛇神塑像；有的则是青年书生手中盘一小蛇，称为蛇郎君，或青年女子，仅头上戴有蛇形发簪，称蛇娘子，太仓的一些土地庙，就有这种塑像。这可能是受到传说故事的影响。吴语地区普遍的存在着一个书生养蛇的故事，说有一个读书孩子，拾到一条小蛇，把它养在小盒子里，放在书桌里，他把自己吃的饭省下来喂养它，后来，他碰到妖精生命受危时，养的蛇救了他。关于蛇娘子可能是一种古老风俗的回忆，吴语地区有的地方的妇女，是用银子做成蛇形的发簪，插在头发上的。关于祭蛇神的场所，古时有的人家可能就设在家里的，缪亚奇在《江南汉族崇蛇习俗考察》一文中，举了清代乾隆年间关于常州崇蛇的一个记载："毗陵之俗多于幽暗处筑小室祀神，谓之蛮宅。神形人首蛇身，不知所自始。祭上舒凫而舍烛夜，盖以鸡与蛇不相触也。"① 这里所谓幽暗处并没有说明在何处，但证于作者所引另一个材料，说明派宛人的祀蛇，是在"酋长之家室中特备小房以为巢穴"，可见往往附设于人家屋室中的。所不同的是派宛人畜活蛇祀奉，常州则已经是塑的蛇神，此俗在清初似乎还很盛行，在常州不是只有一个蛇神庙，"多于幽暗处"，至少是说，于幽暗处常常见之。至于神的形状的"人首蛇身"，我们在汉墓室石壁刻像和《山海经》的记载中常常

① 吴骞《桃溪客语》卷一。

见之，它产生的时代也是很早了，是半人半兽崇拜时代的产物。但这个习俗仿佛是受到北方的影响而演变成的，这种形状的蛇像在吴越地区似乎还比较少见，只有天目山的山神庙中的山神，是人身而龙首的，也是受到古籍的影响而塑造的。不管怎样，可见清初在吴越地区崇蛇之普遍，决不只是在常州一地如此的。

(2) 吴越民间认蛇是"宅神"，分阳宅和阴宅，阳宅的蛇是看家的，阴宅的蛇是护坟的。在金华地区，民间认为宅都有一神相保，其神就是蛇，谓镇宅蛇。看见家蛇，是决不能打的，只有用好言请它回去，有的地方虔诚恳切地对它说："你出来干啥，快快回去吧，哪里来，回哪里去。"有的地方用茶叶米撒在它身上，赶它回去。有的人家还焚香诵经，向它顶礼膜拜。如果长期不见蛇，反而会担心，是不是它离开家了。搬家时还要点香引路，请它进入新居。

阴宅蛇，也不能打，也须以纸香叩拜，随它自去。宜兴葬俗"窨窆时发现搁厝的棺木周围有蛇，则认为厝处为好地，是'活龙地'。棺材不宜再迁葬它处。搬迁祖坟时若发现坑内有蛇，认为子孙能发达。"[1]则坟蛇的作用不仅仅是护坟，而是与地舆风水有关了，蛇肯留居的地方一定是一方吉地，这里人们把蛇和龙联系了起来。

(3) 吴越地区的家蛇是仓龙、财神、祖先的化身：蛇是被看作管谷仓，宁波地区有"青龙(蛇)管谷仓，黄龙(蛇)管水、管米缸"之说，有的地方还迷信蛇有输米的本领，有了蛇米缸里的米会掏不完，掏了又会长出来，但谁家发现有这种情况，不可声张，因为蛇神不喜欢。谷仓里出现蛇，是家道兴旺的象征。

绍兴地区的商家有每逢初一、月半祭五圣菩萨的习俗；所谓五圣菩萨，就是蛇，即青龙白虎。它不但看家，还会保护商家生意兴隆、家口平安。

在杭州郊区，屋内发现蛇，认为是祖宗回家、或财神到家，要烧香、祭拜。

---

① 参见《江南汉族崇蛇习俗考察》。

（4）蛇祭和召蛇：吴越民间对蛇的崇拜，必然引起对蛇的祭祀，除了上面所说，家蛇出现时要焚香叩拜之外，平时还有专祭①。宁波地区逢年过节，一般都要请蛇。请蛇不在桌上请，用麻袋，晒花筛，在谷仓和米缸边请。除夕晚上对蛇也要压岁，一般用米团、年糕，放在蛇经常出入的地方。平时看见蛇从梁上跌下，认为不吉，或家中有人生病，也要请蛇戒晦气，点香烛，用豆腐、鱼、肉、米、茶叶、酒等食物祭供②。

对外蛇也祭，祭仪需在户外下首（即右侧、西边）进行，祭祀用的食品都要生的，这是和祭家蛇不同的地方。至于它们为什么不同，为什么外蛇也要进行祭祀等等，作者还没有机会作进一步研究，待以后再说。

祈求蛇保护的一种最特殊的仪式，是旧时太仓地区的“召蛇”。这是一种相当古老的祭祀蛇神的仪式，近几年由于农村迷信活动的复苏，有的地方仍有向白蛇神烧香问卜的迷信活动存在，可见它在民间的影响之深。

在旧时，“召蛇”是个十分慎重的仪式，不是随便进行的。在遇上天灾人祸，人力无法抗拒或逃避的灾难时，才举行“召蛇”，请求蛇神发出“灵信”（神示）。

“召蛇”有召蛇人，他们是世袭的，他们念的一套咒语，旁人无法得知。在早先，遇上瘟疫、地震、洪水等灾害，地方上就请人召蛇祈求。

召蛇的所在，一般都在土地庙或蛇神庙。在召蛇那天，大开山门，香火旺盛。而仪式的举行则要到翌日天未明之时，所以当地称作“朝蛇”，意思是五更三点向蛇神朝拜祈求。

召蛇法事由这一地区召蛇者中辈份最高的人担任，其他六位

---

① 在宜兴一带是“元宵节、二月二、清明节、七月半、中秋节、重阳节、冬至、除夕”等节日祭蛇，见《江南汉族崇蛇习俗考察》。

② 余麟年《关于蛇的信仰习俗》，手抄稿。

召蛇者为副祭。据老人说，方圆百里内，召蛇者决不超出七这个数。召蛇时的步位，主祭为首，余六人站曲线，似蛇蜿蜒。

主祭念咒语时六人附和。他们带来一只画上八卦的小盒供在香案上。八卦象征天地阴阳。到念咒毕，陈述问卜之事，然后打开小盒，内藏有一条小蛇，主祭者捧出小蛇，放在大殿上任其游动，主祭者根据其游动方向，游动的停滞、回首、转过身子倒游等一系列行动，作出问卜所得到的吉凶神示。之后捉回神蛇，放入小盒内。便向前来烧香问卜者说明这次召蛇的吉凶后果。这以后，当地的长者和有身份的人在一起商议，作出今后应付灾难的行动决定。

参加这种场合召蛇仪式的大多是各家的当家人。在召神蛇时要伏地跪着不可出声。长者与缙绅商议时不可插嘴。一旦决定做法后，任何一家不可违背。

据说，在清代之前，召蛇者皆为女子，七人召蛇，都扭动身躯如蛇状，为士大夫阶级所不齿。康熙后，为避嫌淫邪的非议，民间才产生男性召蛇者。但至今娄东[①]民间，治蛇果疮、无名肿毒、突异脱发者还都是妇女，其秘密疗法也是一线相传，不传子、媳。尚有古代女子召蛇的遗意。

2．蛇禁忌

蛇既是一种灵物、圣物、神物，就必然产生对它的种种禁忌，顺之则福，违之则祸。主要有：

（1）忌直呼蛇名：常州、宜兴一带称蛇为“蛮家”，杭嘉湖地区称之为“大仙”“狐仙”“天龙”；较普遍的则称为“苍龙”（亦称仓龙）；浙东一带还有称为“小龙”的，如慈溪称属龙的为大龙，称属蛇的为小龙；龙年为大龙年，蛇年为小龙年。

（2）忌用手指指蛇：看到蛇时，不能用手指指，否则认为手指上会生一种叫“蛇头”的毒疮。同样的，和别人说起蛇时，忌用手势比划蛇的长短，否则也会生蛇头。这大概是用手点或用手比划长

① 即太仓、常熟、松江一带。

短，对蛇都是一种不敬的举动，会惹怒蛇的缘故。

（3）忌吃蛇肉：吴越地区的人一般不吃蛇肉，但也非绝对，认为小孩吃了蛇肉，大起来不会生痱子和疮。若烧蛇肉，忌在家里烧，忌用家里锅烧，认为否则会招来祸祟。

（4）忌打死家蛇，会给家中带来祸祟。见蛇一般不打，如果误伤致死，必须打得粉碎，尤其是头部，要打成肉浆，以防蛇来报仇。

（5）忌讳与凶吉：对神圣的事物常常存在着相对立的两极，一极能够得福，一极则会得祸。在蛇忌讳中也存在这样的情况，认为在米囤上、床上发现家蛇为吉，在檐、梁上发现为凶。早见挂蛇是喜，晚见挂蛇是死。秋见蛇进洞安，春见蛇出洞走（即不可久留此地，因出洞蛇有宿毒，被啄无药治）。家蛇搬场家要败，野蛇入屋命不长。看见蛇绞（交尾）交好运，惊动蛇绞要倒霉。

3．其他有关蛇的习俗

蛇作为图腾信仰在人民生活中存在了几千年之久，它必然会形成许多习俗，除了前面所说的比较明显的崇拜方式和禁忌之外，还会有许多融合到民间日常生活方式中去的习俗，它已经沉积成民间文化的种种形式。如我们前面说到的旧时妇女头发上插的银簪，就被制成蛇形，称之为蛇簪，这是属于穿戴文化的。还有如缪亚奇的文章中说到的饮食文化中的米粉制品——米粉蛇和团子，逢年过节吃团子是吴越地区普遍的习惯，但它是由古代蛇图腾信仰演变过来的，却是许多人所不知道的。据他说，宜兴蒸制米粉祭品时有二种方式，一种在笼屉中放小团子，在它周围放数条米粉做的蛇，再在蛇的外围放若干团子，上灶蒸熟。一种是笼屉中间盘一条米粉蛇，在它上面和四周堆放许多小团子。这些团子一律不用荤馅，用红砂糖为馅心，象征蛋黄。人们说小团子是蛇蛋，有的还径称它为小蛇。因为它是作为祭品来蒸制的，所以，蛇图腾的印痕还比较明显。而今蒸团和汤团早就成为民间日常的吃食了。因此，它的图腾演变的含义已成为它的底层因素，变得隐秘不明了。

蛇崇拜中的还有一方面的内容，也需要在这里说一说的。民间对某些危害人类的鬼神的态度，一方面对它膜拜；一方面又想法把它驱赶。对蛇的崇拜，也是二面的，叩头膜拜之外，还有驱赶。蛇有家蛇和外蛇，无毒蛇和有毒蛇；吴越人对家蛇是膜拜的，决不伤害它，对外蛇则又膜拜，又要驱赶它，因为它究竟是危害人的生命的。在图腾时代可能只有膜拜，而无驱赶，这种观念，在现在还找得到它的影响，如宁波地区一般不打蛇，即使被蛇咬而丧命，也不怨蛇，认为这是命里注定或者因为有宿世的冤仇而使然的。但在民间的观念里，无毒蛇和毒蛇还是有区别。在民间传说中，无毒蛇总是善良的，而毒蛇总赋予它以残暴本性。在民间还产生了蛇妖怪的观念，这种观念可能是较后时期产生的，是受了道教思想影响，在民间蛇是进行修炼的，修纯的蛇成为龙，修不纯的蛇则变成了妖。而妖怪是要危害人的，所以，家有不吉之事，或有怪病，就认为是蛇出现或有外蛇入家之故，就要进行“驱蛇”，就是把蛇驱逐出家门。

驱蛇的方法有多种：(一)用米粉做蛇一条，放在米筛中，然后点上香烛，供上酒菜。约点半顺香后，把米筛连同酒菜、米粉蛇倒入门外河塘边。拿回米筛不能双手捧，回来时逢人不能说话，所以在傍晚进行，要从正门出去，侧门入家。

另一种方法，供奉相同，要烧四姓八佛一堂、九姓佛一堂、太保一对，并用白布袋填地作拜用，袋口要朝里，把做好的粉蛇用畚斗畚出，倒在河里，也有放在瓦弄里的。

如果生病长久不愈，要请道士大驱，大驱在桌上先进行祭蛇，然后念咒语对蛇超度，也有用剑把米粉蛇驱到河里去的。若发病认为是蛇精作怪，用武力把米粉蛇包围，然后道士捉拿米粉蛇或纸剪蛇，压在天封塔下。①

驱蛇的方法虽然受佛道的影响很大，但民间自己的驱蛇，仍保留着古老的巫术浓厚的因素。

① 余麟年《关于蛇的信仰习俗》，手抄稿。

蛇怪的观念在近代的民间有较广的影响，婚俗中的有些习俗与防蛇精有关，为了防止怪蛇入侵，新婚前一夜，新郎新娘都要请一人（伴郎或伴娘）陪睡，称安床，这样，蛇就不能再迷新郎新娘了。新娘带项链，象征金蛇已缠身，蛇妖无法侵犯，还可保后代平安。

从上述的崇蛇材料看来，现在在吴越民间还依然有不少蛇图腾的信仰遗迹，比如说：

①家蛇出现看成是祖宗回家，就是很明显的原始时代图腾观的遗迹。原始人相信人和图腾存在着一种血缘关系，把图腾看作本民族的由来，也就是把它当作祖先来崇拜，在近代的少数民族的习俗中也还存在着的。

②把蛇视为保护神，也是图腾信仰的一种表现，原始人把图腾和自己的血缘联系起来，因此，他们相信它一定会用种种方法保护自己，不会损害自己，所以，有的民族被凶猛的图腾兽损害，他还以为这是它看错了，不是有意要损害他的；有的原始氏族甚至把被图腾损害的人开除出氏族集团，认为他是祖先遗弃的人。吴越地区有的地方的人被蛇咬死，还认为这是命中注定的，甚至认为是前世有宿怨，这和上述原始氏族的图腾观是一脉相承的。在原始氏族里，人是不避自己的图腾的，吴越地区也有类似情况，在太仓一带，不久以前，人并不避蛇同床相睡，认为与蛇同睡，清心明目，不生疮疖，也能治好皮肤病①。

③把图腾物刻划在自己的身体上，即文身，也是原始图腾崇拜的一种方式，吴越地区在春秋战国时代还盛行文身习俗，这是类见于古书记载的，但这种习俗基本上消亡，只在特殊阶层中偶然见之。

④吴越地区对蛇的祭祀方式，也留着原始图腾祭某些印痕，原始时代对图腾有各种各样的祭祀，但共同的一点是用图腾物喜欢的食物和适合它的场所和方式，吴越地区祭蛇要在地上铺一个麻袋、晒花筛，把食物放在地上，场所往往在谷仓和米缸边，或者在蛇

① 尹培民《召蛇》。

常出入的地方。

⑤用图腾物占卜也是原始人常举行的，太仓地区的召蛇也是原始图腾卜的一种承袭和演变。

⑥图腾禁忌在吴越地区的遗留也相当多，我们在《蛇禁忌》一节中，已有所叙述。

此外，图腾崇拜在穿戴服装、图腾餐和畏惧图腾报复等等的表现，在上述习俗中也都有痕迹可寻的，这里不一一例举了。

（三） 吴越地区的龙崇拜

对龙的崇拜，在我国发生的时代是很早的，先秦时代的古籍中，如周易、尚书、礼记、诗经、国语、左传、诸子以及甲骨文中都屡有述及，说明至迟在殷商时代龙的信仰已相当普遍。近些年的考古发掘中，更说明在四千到六千年前的中华大地上，龙的信仰已经传播很远了[①]。在《山海经》中记载的三百六十八个神，有九十六个都与龙有关系[②]，可见龙信仰覆盖面之宽。

关于龙的起源和原型，学术界有很多说法，有蛇说[③]、鱼说、马说、狗说，鸟说、牛说、猪说、鳄鱼说、蜥蜴说等等，不一而足。本文不准备就这些问题加以讨论，从这种讨论中，可以看出：

1．在我国古代，龙是某种具体的动物。

2．在我国古代，很长一个时期，至少在汉以前，龙的形状是不固定的，现代的龙形象是在唐以后，甚至在明清时代才定型的。

3．在我国古代，被叫作龙的动物可能是很多的，不同的地区有不同形状的龙（动物）。

古代龙的种类极多，刘城淮在上古神话中，说到的有：

螣蛇无足而飞[④]（《荀子·劝学》）。

① 见后文。

② 见刘城淮著《中国上古神话》，第37页，上海文艺出版社1989年。

③ 就是主张龙是蛇演变而成的。

④ 《尔雅》郭注言螣蛇为“龙类”。

蚨龙，龙属也。（《史记·龟策列传》附褚先生集解引古本《淮南子》）

有鳞曰蛟龙。（《离骚》洪补引《广雅》）

有角曰虬龙。（《离骚》洪补引《广雅》）

无角曰螭龙。（《离骚》洪补引《广雅》）

䶮，龙也。（《说文》）

龖，飞龙也。（《说文》）

有翼曰应龙。（《天问》王注）

龙无角者曰虵。（《尚书大传·洪范五行传》郑注）

蟠龙。（《初学记》卅引《越南志》）

上面所例举的几种龙，显然是很不完全的，从古籍记载和考古发掘的图案上看，还有不少龙的种类，举例说，如黄帝的"黄龙地螾见"（《史记·封禅书》），所谓地螾，据应劭说："螾，丘蚓也。"那末丘蚓也是龙的一种。有的学者说黄帝族的图腾"天鼋"，也是属龙类。不但天鼋是龙，据三国时代的韦昭注《国语·郑语》说："鼋，或蚖。蚖、蜇、蜴，像龙。"汉朝的东方朔也说龙是一种蜥蜴。《山海经》还有"鱼龙"等等的龙形状；近些年来，在辽河流域红山文化遗址，发掘出不少"猪首龙形玉器"，在河南濮阳的仰韶文化晚期墓葬中，发现有蚌壳砌成的龙，其形象是蛇身鹰爪等等。都说明，在古代人的眼里，所谓龙是各种各样的，形状不一，大小也不同。

在东汉时代，人们对龙到底是什么，似乎还把握不定，只把它看成是一种会变化的神物，如《说苑·辨物篇》中说："神龙，能为高，能为下，能为大，能为小；能为幽，能为明，能为短，能为长。昭乎其高也，渊乎其下也。薄乎天光，高乎其著也。一有一亡，忽微哉，斐然成章。"[①] 说来说去，还说不出龙到底是什么。他在《论衡·无形》

① 这其实是先秦时代管子的话的翻版，《管子·水地篇》说："龙，生于水，被五色而游，故神。欲小则化为蚕蠋，欲大则藏于天下。欲上则凌于云气，欲下则入于深渊。"只说出，它是生于水的一种神物。

中说:"龙之为性也,变化斯须,辄复非常。"也强调了它的神奇、变化。至于它的形状,王充只说到当时人的画中看到"龙之象,马首蛇尾。"所以他说:"由此言之,(龙)马、蛇之类也。"但如果只是马、蛇之类,它又哪里来这样的神通呢?所以,龙是很难描绘的。

大概基于龙性无定的说法,历代人说的龙形还仍然千差万别,有说类牛的,有说如牛马驴羊的,有说如猫的,有说似狗的,有说如蜥蜴[①]等等。这其实也是不奇怪的,龙作为原始时代(从考古发掘材料看,它的存在至少有六千年之久,而且地域广及神州)形成的一种神物的信仰,它的形状是随地而异的。在民间被附丽的动物大概还要多得多,这种情况,在现代还仍有遗留,前面我们曾说到在浙江沿海的村庄中,还有以鱼、虾、青蛙、蛇等等无数中小动物作为龙王来崇拜的,在少数民族这种情况恐怕也不在少数。如白族就有母猪龙、母鸡龙、羊角龙、蝌蚪龙[②],在彝族有龙是穿山甲、壁虎、蛇、马、龙树、鱼等等[③];清水江苗族的自然形态的龙形还要多,除了动物为形状之外,还有以植物和无生物为龙体的,如虾身龙、蛔身龙、蛇身龙、槐叶身龙、棕粑叶身龙、狮身龙、鸟身龙、蜈蚣龙、鱼身龙、花身龙、花树龙等等不下二十种,这些龙形,有的作为民族的服饰被保存了下来。

在汉族,龙很早就被统治阶级掠为权力的象征,皇帝以龙种自诩,传说时代的炎帝,就是由于他的高祖妣,游华阳,有神龙首,感而生炎帝的,所以人身牛首,不同寻常。秦始皇称自己为祖龙,汉高祖假造他母亲受孕于龙而生,如此等等,史不绝书。既然与最高权力搭介起来,就要格外加以神化起来,开始,是讲得它玄乎又玄,突出它的神性和威严,《淮南子·览冥训》中描绘过龙的声威,说"……扶摇而登之,威动天地,声震海内,蛇鳝著泥百仞之中,熊罴匍匐邱山磛岩,虎豹袭穴而不敢咆,猨狖颠蹶而失枝。"天下万物没有不匍

①② 《中国上古神话》,第24页,第23页,上海文艺出版社1989年。

③ 刘尧汉《少数民族中龙是实体》,见《民间文学论坛》1988年第1期。

匍震慑于它的脚下的。其实夸大龙威，也就是夸大王权的力量。既然龙和皇帝联成了不可分割的关系，当然它的形状也必然要跟着起变化的，但这种变化却并不是一下子完成的，它有一个很长的塑造过程。唐、五代时龙的形象尚未定形，至宋始在各种形状的基础上得到综合，在宋人罗愿的《尔雅翼》卷二十八上把龙的形状说成是："角似鹿，头似驼，眼似兔，颈似蛇，腹似蜃，鳞似鱼，爪似鹰，掌似虎，耳似牛。"除了驼和兔未见古籍中记载有驼龙和兔龙外，其他各种动物都曾赋予龙形，但驼与马相近，马却是古代和龙联系最多的动物之一，兔大概由于在古人想象龙的两眼闪闪放光，而兔是红眼的缘故。总之，龙的形状所拼合的动物，都与古代各个地域想象为龙的动物有些关系。自宋以后，龙的形状似乎比较固定了，如果不算它的各种变体之外。在明人朱国桢《涌幢小品》卷卅一中所描述的龙，还仍然是这么一个角色："鹿角，牛耳，驼首，兔目，蛇颈，蜃腹，鱼鳞，虎掌，鹰爪，龙之状也。"除了次序有些调动外，完全是宋时的龙的翻版。

吴越地区在民间现时对龙的崇拜也是很普遍的，但它却不是当地的土产。我们上面已说过，吴越地区的先民以蛇为图腾，无论在考古发掘的实物和古籍中，都没有关于龙的迹象，最有名的是说到吴越人"文身剪发"时，有"以象龙子"的说法，那也只是后代人的一种解说，并不足以说明当时的越人有龙的观念。

随着华夏族人的过江南来，龙的观念也必然要随之而来，特别是秦始皇统一中国之后，吴越地区变成了秦始皇三十六郡的一郡，而秦汉正是把龙作为皇权的象征的，对龙的神化必然要随着皇权而被树立起来，旧时在吴越民间对真龙天子的信仰可以说家喻户晓，关于真龙天子的传说流传很广，与此相联系的风水之说也颇为流行。什么地方出大官都与风水好有关系，丧葬要找龙脉，上代葬在龙脉上，下代就会出皇帝；三国时富阳出了一个吴大帝（孙权），就因为他父亲葬在了"天子岗"，后来天子岗下面被人挖了一条河，



天子岗的龙脉被破坏了，后代就再不能坐龙庭了。慈溪上林湖有十座山岗伸入湖里，但有九座山岗都略略向里斜，说是十龙九回头，这里出不了皇帝，也出不了大官。命里注定要永远受穷。像这样的龙脉的风水传说，吴越地区各地都有，而以东南沿海为多。

吴越地区对龙的信仰比较盛行，恐怕要到唐宋以后了，龙的信仰与求雨是分不开的。六朝时代，求雨的神道主要还是传统的雨师风伯，还很少有向龙求雨的。在吴越地区龙的信仰不仅与古老的动物崇拜结合起来，而且与龙王的信仰结合了起来。吴越地区的龙和龙王的概念，几乎是很难分得开的。各种各样的龙，都是龙王的化身，它们都有一个自己的专用名词，奉化沿海的虾龙、跳鱼龙、蟹龙、青蛙龙等等，或叫双角老龙，或叫小金龙等等。龙王的信仰遍及整个吴越地区，龙王庙林立，尤其是东南沿海地区，村村有龙王庙或龙王殿。自从龙王信仰传开以后，别的雨神，如雨师的信仰几乎销声匿迹。正如宋人赵彦卫在他的《云麓漫钞》中所说的："古祭水神曰河伯。自释氏书入，中土有龙王说，而河伯无闻矣。"龙王的信仰不是我国所固有的，这是受到了印度佛教的影响。佛教中的龙王故事，在六朝时代已经传到了中国，但它被我国民间接受，不会早于唐朝。据学者考证"龙祠初建于唐朝，而龙王受皇封则始于宋代"①。所以，吴语地区向龙祈雨和对龙王的崇拜，最早也不会超过唐朝。

对龙王的信仰时代虽然不是很早，但它的传入却大大地促进了吴越地区民间对龙的信仰。到近代，龙不仅是一种神物，而且是吉祥的象征。它在民间的生活中，几乎无处不在，衣食住行，都以加以龙名为吉，在人民的口头广泛的流传着有关龙的故事。以象山县来说，近几年在民间文学的普查中，收集到的关于龙的故事就有五十七则，提及的各种龙有五十五条，如西周土桥青龙、下沈港鲤

① 参见樊恭炬《祀龙祈雨考》，载《新中华》6卷4期，转引自阎云翔《论印度那伽故事对中国龙王龙女故事的影响》，见《民间文艺季刊》1987年第3期。

龙、下沈五岙金谷龙、儒雅洋蒙顶山白龙、泗洲头东岙泥鳅龙、灵南上马岙芽谷龙等等,每条龙,或善或恶,都有自己的特色,都和人民的生活息息相关。在民间的木刻、石雕、剪纸、饰物、舞蹈、服饰等等中以龙为象也很多,至于地名、人名、物名以龙命名的,那更是随处都有了。

吴越地区对龙的崇拜,除了有种种祭祀外还形成了种种信仰习俗,最突出的有下列几种信仰活动:

1. 求雨

求雨是一切农业民族中经常举行的信仰活动,但所祭的神各有不同,方式也不一样。在《金枝》中有这么一个向青蛙求雨的方式,"为了求雨,印度中部一些地区,卑贱种姓的人们的一只青蛙绑在一根棍子上并盖上'尼姆树',……绿色的树枝,然后带着它走家串户,同时喝道:'啊,青蛙,快送来珍珠般的雨水,让田野的小麦和蜀黍成熟吧!'"别的民族也都有自己求雨的对象和方式。我国在唐以后向龙王求雨,其方式各地有不同,以吴越地区来说,向龙王求雨极其普遍,方式也颇为特殊,充分反映了吴越地区民间对龙王信仰的心态和习俗。

旧时,科学不发达,农业丰歉,天时是一个很重要的因素,所谓"靠天吃饭"。那时吴语地区大多种植单季稻,孕穗时间正好在六、七月间的雨水最少季节;孕穗期水稻怕晒,如果长久不下雨,土地旱裂,农民心急如焚,乡间就有求龙祈雨之举。祈雨方式各地略有不同,一般分三个程序:(一)请龙(亦叫请"龙圣");(二)晒龙(亦叫"烤龙王"),或酬龙,演龙王戏;(三)送龙。

(1)请龙:请龙对一个村来说是一件很大的事。万不得已是不举行的,因为请龙耗费浩大,但如百日不下雨,最穷的村也要举行请龙仪式了。

请龙前要做许多准备,还有许多禁忌,如全村要吃素,人人要沐浴,夫妻要分床,街弄都要打扫干净,留在村的人(除结婚过的女

人不准接龙外)都要手拈清香,待龙到村时要到村口跪接,不准纺纱、织布(传说龙怕抽筋,纺纱织布会引起龙误会)等。待村里落了雨,龙送回水宫,才可开禁。请龙期间,如有违犯规定,将得到重罚。

请龙的队伍:由族长带队,念"催神咒"的道士、念伴数人;挑祭礼品的一二人,祭品有五——七盘素食:豆腐、香干、豆芽、麻团、糕、饼、水果,二支红烛和若干股香。抬"龙庭"的数人,龙庭内要放圣瓶(一只碧绿樽)。龙庭要有人卫护,称护龙队、分铳队、龙刀队、单枪(长矛)队,各队人数不限,这是为了防备别的村庄拦路抢龙的。

到了龙潭边,选一块干净地方,摆上祭礼,族长亲自明烛点香(三支),跪在龙潭边叩头祈求,其他去的人也要跪在潭边叩拜。随去的道士和念伴便跪着念起"催神咒",一直到"龙"浮出水面,或在土中找到"龙"为止。所谓"龙",就是水潭中的小动物,如泥鳅、蚯蚓、跳鱼、鳗、黄鳝、乌龟、水蛇等等,得一即可。"龙"出现后,用绿碧樽舀入。这时族长向龙潭揖躬相谢,并要在龙潭许愿:"×龙王,给阿拉村庄落通了雨,做戏给龙王看,敲锣打鼓,抬阁、航船送龙回来……"然后鸣铳、敲锣,返程回村。

在回村途中,一路上威风凛凛,人们满心喜悦,仿佛龙圣请到,稻禾就有救了。路上如遇戴笠草帽的,请龙队的铳手会赶上去,把他训斥一顿,说"龙来了,你还戴什么草帽!"如遇见有人在车水,或挑水灌田,铳手队也会赶上去训斥,甚至会夺过水桶丢在一边,把水车翻倒。这些人谁也不敢顶嘴。

行过人家村庄,村里还要举办迎送礼仪,请龙队会把背来的"雨旗"降下一圈绳子,以示放雨。

请龙队回村时,铳手队会在村口接连"轰轰"放铳。锣手也会起劲地敲锣,向在村的亲人报喜。

一闻铳声,全村的人欢天喜地来迎接"龙圣",在村口准备了供桌香案,由房长带领,一个个村民拈香跪着迎龙。

回村后，龙庭被接入龙王堂或村庙供奉。第二天，族长便组织人员抬着龙去村田旱情最严重的地方，让龙去巡视旱情。回来后，族长又要引着大家向“龙王”叩头跪拜。以后每完一次香和供品，族长便要叩拜一次。

(2)晒龙王

龙王请来后，如果十天半月仍不下雨，便要把龙王抬到太阳底下暴晒，名曰“晒龙王”，以示惩罚和抗议。有的地方“晒龙王”还有一番假戏真做的调排，是由族长一手导演的。先物色二个胆大、家穷的农民，由他们出面去捧出龙王来晒，这二人可以白种一年的二亩租田。他二人，一个提着木棍，一个空手，气势汹汹地奔入庙来。拿木棍的先指着龙桌上的“圣瓶”骂：“龙王，你太没良心，稻晒死了还不下雨，存心不叫我们活啦！今天可别怪我等无礼了！”边骂边举起棍子要砸龙案上的圣瓶。这时服侍“龙王”的人会去拦住他，提棍的又会把它骂一顿，说它不是龙王，是妖精，喝令人把它端出去晒。另一个便端起“圣瓶”朝庙门外走，把圣瓶放在太阳底下晒。

晒了好大一阵，这时族长会赶来，他佯作不知，发现龙桌上不见了圣瓶，先把服侍龙王的一些人骂一顿，然后跑出庙门来查问：“谁敢这样大胆，把‘龙王’晒在太阳下受苦。”族长话音一落，提棍的和端圣瓶的二人便不声不响的离开人群跑了。族长佯作才发现，假意骂：“好大胆，原来是你俩干的。我要把你俩赶出村去。我祖上没有你大逆不道的子孙！”

然后，族长手捧发烫的“圣瓶”，边走边向龙王认错：“龙王受苦是我的过错！”待“圣瓶”搬上龙桌，族长又是叩头，祈求龙王早些降雨。

晒龙王各地的晒法不一，有的地方一直要晒到天落雨为止。在平原地区，有的地方没有龙王庙，就抬出土地老爷或其他地方神在烈日下暴晒，因夏日太阳厉害，庙董们怕晒坏神像，给它戴上笠帽，披上蓑衣，或在它身上，或黄布“公文”袋内装着本乡多少户口，

请降甘霖的祈愿书，与犯有不敬天地鬼神，不孝父母者的名单，由老天来惩罚。

有的地方对神的处置更加严厉，一直晒到塑泥剥落，雕木发裂。如果二旬过后仍不见下雨，便要开始焚烧老爷。这个场面十分悲恸，念佛老太泣声念佛，早年还有跳进火中与老爷同归于尽的。所有在场的乡民都匍伏在地。或悲或号，口里念着佛。等老爷烧成灰后，庙董用荷花缸收取"佛灰"，今后再塑老爷像时和在泥中。这个场面比之于假惺惺的做法，要更货真价实一些。它可能是古代曾有过的在干旱的年份，一些部族酋长或官府，为了平息老天的震怒，也为了向祖宗谢罪，积薪自焚以求雨的故事的遗留。现在焚活人的事早没有了，却以不会讲话的泥塑木雕的老爷来代人受过[①]。不过这一种求雨仪式，在吴语地区已经很少见到了。

(3)送龙

请龙祈雨的第三个仪程，是求雨完成以后，要举行送龙盛会，民间又称"行龙会"。

龙请来后，不管什么时候下雨，都认为是龙王的功劳，都要为它庆功，演龙王戏，以酬谢龙王。龙王戏一般要演三天三夜，如还有别的祈求，还要加三天三夜。因为在民间，龙王不仅能布云行雨，还有驱虫除病、庄稼兴盛、渔业丰收、人口平安等等的功能，它已成为民间的万能神。

行龙会要在做完龙王戏后举行，它的规模比请龙还要大，也更隆重。

行龙会的那天清早，族长、房长带着一班龙灯队、长号手、铳手队进入庙殿，在龙桌前焚香叩头，口中说道："×龙王给阿拉村落通了雨，村民弟子永记龙恩。今天备轿送龙回宫。""龙待员"走近龙桌，把"圣瓶"端给族长，族长把"圣瓶"安放在"龙庭"内，在"圣瓶"

① 见尹培民《求雨》，《中国民间文化》1991年第1辑，他讲的是太仓地区古时的求雨仪式。

前的香炉中焚香三支，作三个揖。这时连放八个炮仗，十二声铳。然后锣手八面铜锣齐敲，长号频吹，龙灯队起舞引路。

龙灯(布龙)前八面旗锣喤喤开道，沿着村主要街道，绕村一周，算是龙与村民父老百姓告别。

这时，村民倾村而出，非常热闹。平时女人是不能碰龙的，这一天却没有这个禁忌，女人们都到村口拦龙——龙灯，争着钻龙门，摸龙须，抚龙角。老人、小孩也争着钻龙门，认为这样可以得福。

行龙的队伍很庞大，超过一般的菩萨行会。有：龙王报铳队；头押牌；十六面青、绿、黄、蓝色彩旗；第一房(大房)的九莲灯；八面旗锣，又各八面龙锣；龙旗；小乐班；大头和尚；龙庭；抬阁；水族队；大令旗；船舞队；高跷队；舞龙队；航船鼓架；龙庭船鼓；五子登科阁；龙铳押后等十多项，比一般的菩萨庙会还要盛大。所过之村，村村在村口路旁都有供桌迎送龙王，“龙庭”抬至供桌旁，各村族长率领各房和社长跪下向“龙庭”叩拜。

“龙庭”抬至龙潭旁时，族长走出坐轿，亲自把“龙庭”内的圣瓶端出，摆上供桌。族长明烛点香，下跪叩拜，说：“×龙王你为我村解旱赐福，功德无量。弟子感恩不尽。今已送抵龙潭，请你进宫。”族长把“龙”倒入龙潭时，还有一番祭祀叩拜仪式。这时请龙才算结束[①]。

2．掉龙灯

掉龙灯，又称盘龙灯、闹龙灯，是龙崇拜中一种群众性最广的活动，虽则它已演变成群众的集体娱乐性质，但仍保持着许多信仰仪式和内涵。掉龙灯遍及全国各地，吴语地区尤甚，而且有自己的特色。

在吴语地区的民间把龙灯看作是龙的化身，所以在整个舞龙过程，有许多严肃的规定。首先龙灯的制作，因为它不是普通之物，因此它与众不同，制作龙灯的竹要从人家的竹地上偷来，一般都事

---

① 参阅应长裕《奉化龙俗调查》，见《民间文艺季刊》1990年第3期。

先物色好，到晚上偷偷去把它砍来，在砍倒的竹根旁，放上红色，称利市，然后放鞭炮，把竹掮走，主人听到炮响，就去捡利市，钱数往往比竹的价值还要大些，所以，主人被偷也很乐意。

龙头制成后要举行"开龙眼"的仪式，先用红绸包住"龙眼"，然后选择吉日良辰，行开眼之仪：设祭后解去所系红绸，鸣炮奏乐，谓之"开龙眼"。开眼后，每餐设斋祭祀，伴以鼓乐，谓之"养龙"。迎龙日期，各地多为三夜，具体日期，各村交叉，而以十四、十五、十六三夜为重。金华地区的旧时习俗，十四夜，龙灯一般不出村，谓之"头夜利村里"。那夜傍晚，年轻小伙子数人，擎抬龙头游村，旗牌灯前导，锣鼓唢呐伴奏，意谓"催灯"。"龙头"游村一周，各户桥灯纷出，于场院和龙头相接，前后排成一列，谓之"接灯"。接灯毕，鸣炮数声，正式开迎，旗牌灯开路，锣鼓、唢呐前引，或绕村屋，或圈晒场，或奔街道，或转巷弄，队伍浩浩荡荡①。十五夜龙灯才出村，去邻村掉舞，东阳的风俗，龙头竹偷自何村，此夜就先迎至该村，以示谢忱，谓之"谢娘家"。

在奉化、宁海一带，掉龙灯成为职业性的游乐活动，出去掉龙灯的成员每年可以有一笔可观的收入，因掉龙灯是一种讨吉活动，民间认为龙灯可以驱邪保太平，五谷丰登，财源茂盛，因此都欢迎龙灯到自己场院或屋内掉舞一翻，高高兴兴的付给龙灯队以酬劳(红包)。奉化据说有龙一百多条，龙灯队也很多，他们每到正月初头就出外掉龙，要十天半月才收龙回村。但掉龙有许多规矩，掉得不好，触犯了规矩，不但得不到酬劳，反而要向主人家赔礼道歉，甚至要破些费才能了结。

龙舞班出村要举行隆重仪式，龙灯班的会员在五更就把龙准备好，会集在一朝东南方向的空地上，摆起供龙神的八仙桌，把龙灯盘竖在供桌三尺处。桌上摆上三盏干茶、三盘糕饼、三盘水果。点上二支蜡烛三炷香，接着放只炮仗。然后龙会新老会员，从龙头、

---

① 参见《东阳风俗志》，第98页，东阳文化馆印。

二龙头、副龙头……依次在供桌旁跪下侧拜。由龙头先叩头祝祷："龙神在上，你的弟子又要伴(盘)着你出去了。在外出龙舞期间，望你大显神灵，博得好彩头，给弟子好财运。"

接着由二龙头、副龙头、帖司等一一祝告龙神。如有新纳入的龙会会员，这时要向"龙神"宣誓。念终生崇仰五方龙神，决不触犯龙威等等誓词。

待供桌上香烛点去三分之二，龙头带领全体会员，再次下跪，向"龙神"叩拜。起立后，由龙头吹熄供桌上的蜡烛，举香朝东南方向揖躬。揖躬毕，长号手举号先朝东南方向吹十八声"嘟嘟"的号声，再向东北、西北、西南各吹十八声号声。合七十二罡之数。此举之意，据说是向天报告，×龙王要出行了。

长号吹毕，九名龙舞手(九节龙，如果龙节更多，龙舞手也要增加)各就各位，举起龙灯上下盘舞滚动作龙起腾状。合着锣声皮鼓的节拍，龙灯做"龙滚沙""龙出首""快游龙"等舞姿，迅速地离开供桌旁，盘龙出村。这叫做"龙灯出村三套路"。

龙入村也有很多规矩，龙灯进村时，不走交通大道，要绕着该村周围地埂、田头小路游龙入村，名曰龙盘田头。民间有"先盘田头后盘村"之说。因为农民祈求五谷丰登。不这样村里人会不高兴，会有人提着三只铜火炉(脚炉)放在村口的路中央，或把一块红布条，横拉在村道上。这是逐回龙灯的信号。"龙班"只得停锣息鼓倒转回去。如仍欲在这个村庄去盘龙灯。那末，须重回田头舞龙，从地埂盘游着再入村去。这时村里人会说：回头龙是宝。高高兴兴的欢迎他们进村去盘龙。

奉化、宁海一带的龙舞班，设有司帖一人，在进村前司帖先去村中报信，俗称放帖。主人收了帖子，龙舞班就可进村去表演。"龙"进村时，表演队则吹号，放鞭炮，敲锣打鼓，以示吉祥降临。主人则需点香燃烛，放鞭炮，有的还在路旁摆设牲礼祭祀，这叫"接龙"。龙队进门前，要向东、南、西、北四方拜揖，祈请四方神灵允许"龙"进

村作舞，这叫“开四门”。开过四门后方可进村舞龙。有的地方进村后先要向神庙和祖祠舞拜，求得它们允许后，才能在村中舞出．挨家挨户去驱邪。

到人家家里盘龙，如住户多，就放百子炮；如住户少，则连续放三个炮仗，不能放顿地炮，要用手提起放，认为“顿地”子孙是泥坯子，手提起放，子孙能一步登天。

龙舞手跟着龙头，先盘绕中堂二根前柱。然后龙头转向中堂左首屋，再向各家门前挨户游盘。有时把龙头的会把龙头伸入人家的门内去，这是住家最高兴的，会给龙灯队更多的赏光钱。

如人家有新造房屋，这是龙灯手情绪最高的，因为造新屋盘龙最吉利，主人会拿出比旧屋人家高几倍、十几倍的赏光钱出来。帖司事先审视了这家人家的境况，决定连放三只炮仗（取意“三元及第”）、还是放五只炮仗（“五凤来朝”）、放九只炮仗（“九龙送元宝——快发财”）、甚至十只炮仗（“十龙朝贺全家福禄”）。放炮仗的只数，就是住家应给龙灯的赏光钱数，炮仗放得越多，钱也要给得越多。

盘了一会，新屋主人会请龙灯队吃水果、点心、香烟、茶，叫龙灯班坐下来吃。这时龙灯班会收龙竖盘在道地中，让新屋主人家的妻儿、父母等，让孩子们钻龙门；让女人摸龙须，摸龙角，俗谓摸龙能多得福。

新房主人赏光钱给得多，“帖司”在走出院门时，又会拿出二只炮仗，加放在院门内，这二只炮仗免费，称龙元一对，这时房主人会眉开眼笑，说一句：“谢龙王送元宝进屋。”

新年正月，渔船都停泊在海边埠头，或离渔村不远的港口。龙灯上渔船盘舞，被认为是最吉利的事。当龙灯班敲着锣鼓，吹着长号走到海滩边，渔船主及渔老大会笑着迎上来。这时帖司马上会放六只顿地炮仗，取落水顺利，鱼多倾地之意。然后船户会引龙灯上船，在船上盘舞。

龙灯离船后，帖司收了钱，必须在船板上再放六只回龙炮仗。这时，船主人高兴地说："龙舞（护）船，顺风顺水保平安。"帖司则回说："龙盘（伴）船，海势一年好到头。"

渔船上赏光钱固然多，但忌讳也多，放错了炮仗，船主会发怒的。在船上放炮仗，帖司要慎重地挑选好质量的炮仗，如出现一只哑炮，船主和老大，就不会放你走。因渔民哑炮作无声沉船之意，龙头便得罚跪在船头，一面叫人买祭品来船上请龙王菩萨。弄得你破尽钱财，灰溜溜回家。

此外，龙灯还被请去捉树妖、驱病虫害，龙灯祈雨，龙灯保丰收，还有龙灯送子等等，在吴越民间龙是万能的，龙灯的功能也是多种多样的，所以，虽已是民间的一种集体娱乐方式，却包含着许多龙信仰的习俗，是龙崇拜在民间传播的一种具体表现。

最后是回龙，龙灯在外盘了五天、十天，也有半个月的，在回龙到村时，要用七面锣和鼓敲"得胜锣""凯旋鼓""喜庆钹"。长号手要吹回龙号。在快到村时，帖司会放起六只飞天炮仗，通知在家的亲人，龙灯顺利地回来了。龙会的家眷们，准备了谢"龙"祭品，一听到锣鼓声、长号声、炮仗声，便赶出村口，迎接龙灯回来。在原龙灯出发的地方，朝东南放好桌子，摆上祭供礼品，明烛点香恭候"龙神"的到来。

龙灯到后，由龙头率领龙会全体会员，排成三列队，在供桌前跪拜，龙头会说："弟子们顺利回来，全仗龙神保佑。带回的彩头（钱），先给龙王做龙衣龙裙，留下的请龙神赐给弟子们糊口度日。谢龙王恩赐。"之后，龙头引着龙会会员在供桌前连叩九个响头。这样就可与出来迎接的家属相会了[1]。

3．其他龙俗

龙崇拜所造成的习俗是很多的，下面再列举几例：

① 参见应长裕《龙灯的组织和仪式》，见《中国民间文化》1991年第1期。

(1)送龙上天和放入寿材

龙灯散灯后，各地处置办法也不一样，金华地区龙灯回村，有"冲灯"或"抽灯"之举，撕去"龙头"饰纸，折掉"龙骨"竹篾，然后点火焚烧，俗称"敞灯"，或叫"送龙上天"。

在奉化则把龙灯放入寿棺材中，明年掉龙灯时再从寿材内取出。灯龙放入寿材，认为是一件大吉大利的事，会有许多人把寿棺材抬向祭供场。要求把龙灯放入自己家的寿棺材中。

(2)收邪和收殇：在台州地区在落灯后要收邪，那夜深夜，凡参加过龙舞及各种灯制的人，要在本村各处，一边敲锣一边齐声大喊"收邪，收邪"，认为可以收尽新岁的邪气、疫鬼、病魔等，以祓不祥。更有古老意义的是收邪完后，龙灯和各种灯具要集中在本村庙烧化，然后吃祭肉和祭品，称之为"吃龙肉"．还有古代吃图腾餐的遗意。有的地方落灯的夜里，还要到各村各乡，过街串巷去"收殇"，俗称"收野鬼"，一边游龙，一边由灯师唱《收殇歌》。其意义也与"收邪"相同。

(3)春节前后，各地有掉黄龙的习俗，乞丐手擎一条小黄龙，龙头和龙尾各有一条棒托着，乞丐口讲好话："黄龙进门来，老板大发财。龙头翘一翘，老板赚元宝。"向人家和商店讨钱。

旧时过年，家家要贴青龙，把印着两条青龙的正方形纸贴在米缸、谷仓和棉花柜上，以讨吉祥。青龙纸在纸扎店有供应，也有上门来兜售的。有的还要在这天祭龙，供两爿鲞鱼，两只蛋，点香求拜，祈求明年风调雨顺，收成好。有些县城的商店还有接龙灯的活动。

(4)规模比较大的还有划龙船的活动，这种活动在太湖地区比较盛大，位于太湖之滨的湖州地区的长兴县，划龙船尤有特色。长兴县的龙船上插着一面旗，绣着"古楚遗风"四个字，表明本地的划龙船是战国时代传下来的。划龙船是一种竞渡活动，但它也包含着许多信仰习俗：龙船竞赛后进村，必先从村头划到村尾，叫做拔

长桩。此时，桥磡上站着一些手托盛有新豆、新麦等物的圆托盘、一手拎着小提桶的大嫂姑娘们，“龙船”看到后，即划向该桥磡，船头接近桥磡一定距离时，“嚓”地一个扳艄或推艄，龙船急转向，船艘对准了端盘人。在龙船急转的当口，端盘子的人眼明手快，即用小提桶舀起因急转而激起的旋涡之水。这水称龙船水，又称蚕花水。食后有保平安、驱瘟邪的功用。

龙船靠岸时，不少人竞相挤近，争先恐后地摘取挂在龙嘴里的茧子。据说，这茧子经过龙嘴的吞吐，有避邪抗瘟的作用。还有人偷拔帽盘边上旗（象征吉祥物）以及龙珠。

龙舟竞赛后，还要举行祭祀仪式，称谢龙王，又叫谢蚕花。祭祀时，把已拆除的龙头及龙太子放在供桌中央，再放上猪头三牲，点上蜡烛檩香，按长幼为序唱喏跪拜。

祭祀结束后，围在一旁的妇女，尤其是已婚未育妇女竞相搂抱龙太子，以求早得龙子。最后，由塑龙太子像的人拿回家。也有望龙子龙孙多的意思[①]。

综上所述，我们可以看到，吴越地区民间对龙（龙王）的崇拜是既深且广，不但覆盖面大，而且龙的信仰已形成了多种习俗，与人民的生产、生活密切地结合着；龙王成为神力伟大的神，它不仅是个司雨的神，而且是对人的生老病死、养儿生男、财运通达等等无不相关的万能神。正如奉化俗谚所说的：“新年龙进村，消灾保太平。新年龙盘门，吃用勿用愁。新年不见龙，全年穷跟人。新年田头不过龙，晒煞河底老虾公。”不仅对农业关系重大，对渔业也一样神通广大，“龙头舞前仓，大小黄鱼叫进仓。龙尾旋网绲，网网带鱼闪银光”。男女老少见着龙都是大吉大利。

吴越地区信龙的普遍和对它神力的无限夸大，与这个地区的地理和生产条件分不开，吴越地区水域广大，无论农业或渔业在很

① 许仲民《长兴县太湖沿岸龙船活动初考》，手抄稿。

大程度上要依赖雨水适时，风平浪静，所以对水神特别的看得神圣。除此之外，还存在着二个历史因素，可以加以探讨的，一，自古以来，水神很多，为什么对龙王的信仰尤甚，那是因为六朝以后，龙有了固定的形状，特别和龙王结合起来，有了形象奇特的龙王塑神，它看得见，摸得着，使人的信仰有了着落；古代的风伯雨师没有形象依托，比较抽象，不容易巩固人对它的信仰，所以，被龙王所代替。二，吴语地区海岸线很长，海域广大，但请龙求雨却到山上水潭（龙潭），而不向无边的大海，这原因可能与古代留下来的观念有关，在我国古代认为风雨是山林丘谷所生的，《礼记·祭法》中说："山林、川谷、丘陵，能出云，为风雨，见怪物皆曰神。"在《山海经》中，山神已赋予龙的形状，《山海经·南次二经》中说："其神皆龙身而鸟首。"据方向在《安吉山神庙纪实》①一文中说到天目山的山神在明嘉靖五年重修天目山神庙碑中还说到"既貌神而龙，又貌龙而神"。已经说明山神就是龙神了。这庙后来毁于兵事，光绪年复建时，虽则已经变成"神貌严肃中带几分慈蔼，成为可敬可亲的老者，但头上仍保留着一对龙角。"②防风氏是被看作吴越最早的山神的，它的形状也是龙形，《述异记》中说："今吴越间防风庙，土木作其形，龙首牛耳，连眉一目。"可见在古人的眼中，山神是具有龙性，也就是说龙神的原产地是在山里。海龙王是唐宋以后的事。所以，在吴越地区至今还向山里水潭去请龙，而所请的龙又是泥鳅、青蛙、蛇虫之类的小动物，这又是远古时代人类动物崇拜的观念的复现。

（四） 吴越地区鬼灵及祖先崇拜

人死后灵魂仍然活着，这种信仰在人类社会里是发生得比较早的，但它究竟发生在什么时候，在文字记载中是找不到的，甚至

①② 方向《安吉山神庙纪实》，手抄稿。

在人类学的材料中也找不到这种答案。因为当人类学兴起的时代，正如恩格斯所指出的，当时的世界上已不存在最早形态的人类社会，要探索这个问题的答案，只有从地下的发掘中尚可找到一些线索。在我国1930年发掘山顶洞人的文化遗址的墓葬中，发现在老年人头骨的左侧有穿孔的介壳、穿孔的狐狸牙齿，在尸骨上找到一块赤铁矿，在骨盆和股骨周围有赤铁矿粉。在死者身上或身旁撒赤铁矿粉，在欧洲的旧石器时代的葬仪中是常见的，对此，学术界有不同的解释，不管怎么说，对死者加上陪葬物，这是人类认为人死后灵魂还像生前一样需要用这些东西，因此可以知道，当时的人认为灵魂是不会消灭的，它生活在另一个人还捉摸不透的地方。

山顶洞人尚处在旧石器时代晚期，距今大约二万年左右。这时候人的鬼灵观念是怎样的，是很难加以想象的，肯定和后来人们的鬼灵的想法是不同的。在图腾信仰时代，人认为人是图腾所产的，人死后又要回复成图腾物，然后再投生为人的。山顶洞人时期人对灵魂的去向，大概比图腾时期还要幼稚，书籍中说到人死曰归，那时候当然还不会有阴司地狱这类的设想，大概认为人死了魂就归到它来的地方去了。在旧时有的少数民族，还有埋葬尸首时把头转向祖宗迁来的方向，希望人死后灵魂仍然能够回到祖先先前居住的地方去。

鬼的观念出现大概不是很早的事，最早的鬼是不是人鬼，是需要加以探讨的；五四时代的学者，如章太炎、沈兼士等人，从文字学的角度，对鬼有所质疑，据他们考证，原始意义的鬼，是一种类人的动物。以后关于鬼神妖怪之类的形象，都是从这里引伸发展而来，章太炎在《文始》卷二中说："《说文》：甶，鬼头也。象形。《唐韵》作敷勿切。声与魃近。魃，老精物也。然禺及虞中猛兽，头悉作甶。疑兽头之通名。……鬼，疑亦是怪兽，甶声入喉，即孳乳为鬼。

鬼、夔同音，当本一物，夔当𩴴也。”①

根据他们的文字考证，推论，最早的鬼之义，当是由兽而来，我想是不无道理的。动物是人类最原始的信仰之一，在远古时代人类生活在莽莽的山林川泽之中，对自然界的毒虫猛兽、灵异怪物，不免会产生种种恐惧的观念。在对它们还不了解，还不能对付的原始人，对它们加以崇拜，把它们看作神和鬼，是不奇怪的。在原始人看来，可怕的是吞食人、致人死亡的自然界的怪物，还不是长睡不醒的同类——人。神鬼是人类对不可解的自然界中怪兽的虚幻化的结果，《山海经》中的神，都具有兽人混合的奇特形状，如龙身而人面、人面马身、人面牛身，甚至由多种动物合并而成，如“其状如牛，八足二首马尾”的天神。司昆仑之丘的神陆吾，“其神状虎身而九尾，人面而虎爪”，被后人想象成美妙女神的西王母，她在《山海经》里，也是“豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜”；至于害人的鬼怪，形状更是奇形怪状的野兽了，如一种其名曰狭的招致瘟疫之鬼怪，其状如汇（猬鼠），赤如丹火，见则其国大疫。一种叫跂踵的鸟，也是招致疫病的鬼怪，其状如鸮，一足彘，“见则其国大疫”。另如招致大水或旱的鬼怪，也都是具有怪兽的形状。在《山海经》中的鬼怪，都是怪兽，这曲折地反映了古代人们对鬼怪的最早的认识。

古代人对鬼怪的观念，在近代的吴越地区的山区里，还有相当普遍的信仰，那是一种对夔，现代称之为山魈的鬼怪，山魈一名多见之于古籍，它的别称较多，有山都、山㺐、山鬼、独脚鬼等等。在古代这大概是一种较普遍的信仰，吴楚地区尤甚。关于吴越信山魈在《国语》中就有记载，博学多识的孔子就对夔有过解释，在《国语·鲁语》中引孔子的话说：“丘闻之，木石之怪曰夔魍魉。”在孔子的时代，北方大概已很少有这种鬼怪了，所以他只说“闻之”，而在南方山区则还盛传着，所以，韦昭在注《国语》时就直说：“夔，一足，

① 引文见欧阳宗书《原始鬼之探幽》，见《民间文艺季刊》1990年第4期；又参见丁山《中国古代宗教与神话考》，第570—572页，上海文艺出版社1988年。

越人谓之山𤞤。富阳有之，人面猴身，能言。”南朝祖冲之在《述异记》中记述过山𤞤性嗜蟹，宋元嘉初，有个姓王的富阳人，用蟹簖捕蟹，山𤞤入蟹簖偷蟹，被困在簖内，被人烧死。被烧之前，他诱问人的姓名，人不答，它才没有办法，如果得知人的姓名，它就能害人。所以，而今浙江山区人在山区，忌叫人名，叫亦不应，似与山魈的信仰有关。关于富阳桐庐山中的山魈，在清东轩主人的《述异记》中还有一则记载："富阳桐庐山中，多独足鬼，人称为独足仙，比户祀之，否则纱帽彩袍，彳亍而来，夜入人家，能魇人至死。又能窃人财物饭食，城中亦不能免。时作老人扶策至人家，夜与人共宿，亲而奉之，否则作祟。按夔即独足鬼、山魈，木客之类也。夔形似人，一足，扶杖，能升高险，入人室，窃人饮食衣服，亦不害人。巢居于木，有匹偶，豫章山中多有之，居民见之甚患。”这只对山魈的性格和行为记之甚详，其他书中也多有记载，大致类此。当然，对山魈鬼的传说，不仅吴越地区有，江南山区大多有之，民间且有避山魈之俗；梁人宗懔在《荆楚岁时记》中，记载了楚人正月一日一早就放爆竹、燃草，是为了"避山臊恶鬼"。关于山魈犯人的传闻，现在在浙江山区还是很多的，吴真在《大山里的鬼神世界》一文中说，"在山区流传最多最广泛的鬼的传说故事就是山魈"。这种传说，雷国强在《宣平山区山魈信仰习俗考察》一文中，记得比较详细，并有种种祭祀和禁忌[①]。可见，对山魈的信仰是人类鬼怪观念发生得最早，同时在一定的地理环境中还在继续信奉着的。所谓山魈之类的山鬼，前人早就记述和考证过，它不过是狒狒一类的动物，这正好说明人类最早信仰的鬼怪是动物，而不是人鬼。

人死曰鬼，这观念是较后时期概括出来的，当然，也不是说人鬼的起源是很后来的事，而是说对人鬼的观念是有发展的，现代意义上的鬼，是后来的事，鬼灵信仰就它的起源来说，与万物有灵论分不开，既然一切自然物，丘陵、山谷、河流都有灵，人为万物之灵，

① 《民间文艺季刊》1990年第4期。

当然更有灵性，我们在上面已经说过，大约在二万年前的山顶洞人已经有灵魂不灭的思想，那末，逐渐就会产生，它死后会用某一种方式存在着、活动着，它和人的关系也会逐渐得到明确。有的鬼对人是友善的，有的鬼对人是抱有恶意的，最早的善鬼与恶鬼之分，以前有些学者认为是社会分化的结果，看来比这还要早得多，在无阶级的原始氏族时代，人之间虽然还没有高低贵贱之分，人之间是平等的，但他们在与自然界的关系中都是存在着两重性的，自然界是人类衣食之源，是恩物；同时，自然界桀骜不驯，往往会给没有掌握它的规律的人类造成种种祸害，因此，在人们的眼里，自然界的精灵是有善有恶的，人们在它们面前只能诚惶诚恐的祭祀和祷求，人类社会虽然还没有阶级，但仍然会有善恶之分，氏族时期的传说中的圣皇就有不少不才子，他们对人们做了许多坏事，于是人们把本身遭到的一些不测的祸事，如疫瘟疾病死亡等人身上的祸事，就归罪于这些恶人。例如古籍中记载的颛顼的三个儿子，"生而亡去，为疫鬼，一居江水是为虐鬼、魃鬼，一居人宫室区隅，善惊人小儿。"[1] 于是，古时就有驱傩之举，以除疫殃。到了社会分等级之后，善神恶神的分别又增加了一层社会内容，这种区别也就更大。

鬼灵崇拜的另一个方面是祖先崇拜，只有鬼灵的观念在人的头脑中产生之后，才会有祖宗的崇拜。人死了会变成鬼灵，才会出现，在中国的宗法社会里，祖先是佑护子孙的善神，这时恶鬼成了在世时受苦、受折磨的、死后得不到祭祀的或者横遭惨死、心里存有怨气的人变的，在古代称之为厉。

在论述祖宗崇拜之前，我们还要谈祖宗神鬼来源的另外一个方面，在原始的母系制氏族社会，知母不知有父，人们对生育还没正确的认识，大都是把氏族的起源，归之于与氏族生活关系比较密切的动植物（主要是动物），把它们认为与氏族有血缘关系，认为

---

① 《左传·文公》中所说的帝鸿氏的不才子浑沌，少昊氏的不才子穷奇，颛顼氏的不才子梼杌，缙云氏的不才子饕餮，古称四凶。

是氏族的始祖和保护神。也就是氏族用以为名的图腾。当时并不是以某一动物的个体作为氏族始祖，而是以某一动物的群体（类别）看作是自己的始祖。到了父系制社会，才开始有明确的始祖。父系制的晚期，人类进入了英雄时代，氏族之间的争战、兼并加剧，为氏族建功立业被认作英雄，看作该氏族或部族的始祖，历史上的三皇五帝就是在氏族战争中取胜的英雄。或者对氏族的生活有过创造发明的功臣，他们都被后世视作始祖，为后人所崇拜。后代的许多朝代的帝王，他们的世系都以能够和他们挂起钩来为荣耀。这些都还是史前传说时代的事，而且对他们的祭祀，都为后来的帝王所专有。在商周时代，对祖宗的祭祀，也分等级，始祖只有帝王可以祭祀，诸侯只可以祭祀上及五代的祖宗，卿、大夫三代，至于庶民则只能祭祀本家的祖宗。《仪礼·丧服》中说："都邑之士则知尊祢矣，大夫及学士则知尊祖矣，诸侯及其大祖，天子及其始祖之所自出。"如虞夏后俱祖颛顼，商人祖契，都追写到世所传说的"始封之君"①。

对祖先的祭祀，至周尤甚，周公以尊祖祀天，将祖先的魂灵比于天神，当然，诸侯祭地将祖先的灵魂比于地神，士大夫也将其祖先的灵魂比于星辰风雨之神，于是鬼魂与神祇逐渐合为一体②。到了孔子之时，更竭力强调孝道，"建国之神位，右社稷而左宗庙"，把祭祀祖宗放在社稷同等的地位。"慎终追远""报本反始"的思想，成几千年宗法社会遵循不二的定律。

吴越地区从商周以来，北人渡江南来的络绎不绝，特别自东晋以后，一直到明清时代，大量南迁的中原汉族人，足迹遍及城乡僻壤，把原来吴地的土著越人，或被驱逐，或被同化，现在的吴越地区已是纯粹的汉族居住处，虽然它融合了许多越族人的文化因素，变成了一个具有自己浓厚特色的方言区。这我们在前面第一节中已

①② 《国语·鲁语》。

加以阐述。北方南来的汉人，处在当时还是比较荒蛮的环境特异的新地，往往采取聚族而居的方式，而今在浙江山区同姓聚居的村落、乡镇，还是相当的多，他们不仅保存着许多古风，而且有许多严格的族规，使他们的宗族维系到现在。在广大的平原地区，旧时也是祠堂林立，除宗祠以外，有的地方还家家户户都设家堂。祖宗崇拜之风，隆行不衰。

解放前，政府虽然有乡镇保甲长之设，但族长的权力仍很大，有的地方有"法大不如族大"之说，每年春秋二季要开祠堂祭祀祖宗，届时族长端坐正位，派人宣读族规一次，凡到祠堂拜太公者必肃立静听。若犯族规，族长房长开祠堂门教训，严重的要在宗谱上除名①。比较大的宗族，每隔二三十年要修一次族谱，修族谱是一件隆重的事，由族长、房长和一批绅士、读书人组成班子。动工叫开谱，完工叫圆谱。开谱要举行仪式，焚香、点烛、沐浴、拜祖宗等。新上谱的要经过严格审查，女人、出家人（和尚、道士）以及操贱业者不得入谱。有些大的宗族，如富春孙氏，外姓过继的义子也不能上谱，以保证孙氏血统的纯净。

做谱时，迁居外地的族人必须赶回认亲，报名。谱成，分送各房。家谱平时存放在宗祠荫堂、厅屋香火堂，有专人管理，盛夏翻晒防蛀。如需翻看，必经族长、房长同意，并焚香、点烛、放炮仗②。

我国民间对自己出身之地或祖宗根基看得很重，对祖宗极其尊重，《礼记》中所再三阐释的："君子反古复始，不忘其所由生也"的思想，根深蒂固。在《浦江风俗志》中，记有这样一件事例，有一批居在广西的楼姓者，因迁移时间久远，后代子孙已不知其所自，因而被人讥为冒充楼姓，视为"野民"。该族人发愤要找到祖籍，根据上代传闻迁居的路线，经过长途跋涉，查遍各地《楼氏宗谱》，均无下落。1980年来到浦江大溪乡之蒋塘，始查得乃祖姓名及迁徙

① 参阅《浙江风俗简志》，第475—476页，浙江人民出版社1985年。

② 孙希荣《富春孙氏宗族信仰》，《民间文艺季刊》。

记录，不禁喜出望外，认祖而去①。

由于对祖宗崇拜观念的深厚，所以，对祖宗的祭祀活动自然就十分频繁，除了逢年过节要向祖先祭祀外，家中遇事都要向祖先禀告，请求祖先保佑和祈谢。其仪式之繁，记不胜记，根据金华地区志书的归纳，大致有如下几种祭仪：

1．*祀祭* 各姓宗祠均举行春秋两大祭（有些地方于新年亦行大祭），具体时间颇多不同。一般来说，以二月半和八月半为多。各宗祠均设置祭产，俗称"祭田"或"福祭田"。以祭田租息收入供祭祀之需，有专人主其事，俗称"管祠堂张"。

祭祀十分隆重，各宗祠均订有一整套祭祀制度。诸如仪式程序、赞辞祭文、祭品种类等都有具体规定。一般由族长主祭，由本族中辈分最大年齿最高的担任，其他赞礼、读祭文等亦各有专司，祭祀时，参与者衣冠整齐，态度庄重，长幼有序，气氛肃穆。

各宗祠于祭礼后，一般要分胙肉或饮宴。分发办法，各祠堂均有自己的规定。吃"祠堂酒"时，席次座位，尊卑有序，坐首位者，一是家长太公，一是族中辈分最小之老人，以示子孙繁衍，宗族昌盛之意。

人口众多的大族，除大祠堂外，各村还有小祠堂，小祠堂，也定期举行祭祀。

2．*房祭* 以房头为主体所举行的祭祀活动，房祭一般分清明、冬至及正月三次。在祭祀之日，同房派下的男丁均应先到本房其祖坟地祭拜。正月，在墓祭后还应回到村内堂头里的"祖容"前祭拜，有地方还吃"祭祀饭"，如在清明节，则叫"清明饭"。吃"清明饭"时，长辈还吩咐族人从今以后，要做好备耕工作，毋失农时，勤守祖业。

3．*岁祭* 这里所谓的岁祭，是指宗族中一种特殊盛大的祭祀，俗称为"摆祭"。有的宗族规定五年一小祭，七年一大祭，时间

① 参阅《浦江风俗志》（内部资料本），《中国民间文化》第4集。第150页。

大都在正月初至元宵节这段时间内，祭祀的天数长短不一。这种祭祀事前都作过充分准备，何家养猪，何家饲羊，何家喂鸡鸭，都在三年前安排好。小猪等都由族中派人精选过，养得越大越肥越好。祭祀时，猪羊均要全只架在一个特大的木架上，口含橘子等果品，披红挂彩地设置于厅堂两侧，俗称“摆祭猪”和“摆祭羊”。有的还用全牛。祭厅的上首悬挂大幅祖先之“遗容”画像，一般都是挂族之始祖及曾任达官显宦或系儒学名贤之像，像之前则摆祭桌，其上铺以毛毯或台布，陈列各种祭品。除鸡鹅等福礼外，还有由特指的妇女精心制作的用米粉或面粉做成的各种禽兽祭品，有历代遗下来的金、银、玉器和文物古玩。总之，凡是族中公有之珍品，无不陈列其上。

4．家祭和墓祭　这里是指一家一户所进行的祭祀，内容尤其烦杂。大致可分如下几种：

（1）节祭：四时八节在民间都有祭祖的活动，除年节、清明和冬至三大祭祖日期外，其他如元宵、立春、夏至、端午、中元、重阳等节日，也都有祭祖之举，仪式比较简单。元宵节，除了举办各种灯会外，在宁波一带，民间在社庙宗祠有设醮、诵经、宣卷、祈福的“雨水会”，也有向祖先祈求之意。台州和温州有的地方，还有向祖坟插竹悬纸灯，称作“送坟灯”。金华地区的东阳也在是夜家家上祖坟点红灯，谓请祖宗观灯，阴阳同乐。诸暨县元宵要举行“太婆灯会”。传说诸暨汤红乡周姓，祖先系从浦江郑家坞迁来。每隔三年，周姓子孙要去祭祀太婆，兴灯会，与祖宗同乐。立春日民间除有打春的活动外，温州一带还有用红豆、红枣、柑桔、桂花和红糖合煮，煨得烂熟，俗叫“春茶”，用以祭祀家中六神和祖先，然后家人分食，叫“煨春”。夏至日金华地区农家擀面为薄饼，烤熟，卷以青菜、豆荚、豆腐及腊肉等，谓之“卷麦饼”，亲邻相互馈送，家人分而食之，谓之“醉夏”。有的地方晚上还要祭祖，祭礼必有卷麦饼。端午节，民间除了祛邪、避毒和赛舟等等活动外，也不忘记祖宗，在舟山一带，要

裹糯米粽，做乌馒头，以祭祖宗。七月半为中元节，俗称“鬼节”，这一日，除布施孤魂野鬼外，吴语地区各地方家家户户都要给祖宗烧寄冥纸，如温州开元寺，人家以粗纸，用铜钱模印，打纸成痕（即纸钱）。几十张为一束，包封整齐，封面上写明已死祖先名讳，下写某某寄，纸钱都送到开元寺后面一只砖砌的“济幽炉”内，以示寄给幽魂。道场完毕，放火焚烧，叫“寄束”。金华地区七月半祭祖，都要上坟扫墓，烧羹饭。衢州等县，祭时中堂挂祖图、设牌位，祭毕收起祖图。江山收图后，复祭于岔道，谓之“送太公”；沿路插香、撒纸钱、谓“插路香”；祭品有马形面食，谓“太公马”。衢州十六复祭，祭品有整只的茄子，谓“素鸡腿”，各式祭品均为素食。东阳祭祖用糖洋，祭毕子孙分享馂余，整日食以糖洋。

衢州、江山、常山、开化各县，中元夜，民间小孩有舞茄灯之举。入夜，江山小孩忌出门，于家取茄一只，插以点燃的香数根，用细竹竿高高挑着玩耍，谓之“舞茄灯”。衢州小孩则举茄灯去村口玩耍，谓“接太公”。

中元节祭祖，各地做法虽有不同，但普遍举行。

八月十五中秋节，余杭县以月饼、柿子、石榴、菱角、烟、酒等供奉月亮婆婆，也祭奠祖先。

九月初九为重阳节，民间有登高赏菊之俗，在舟山一带亦于是日做粽子或团子祀祖。

差不多重要的传统节日，都忘不了对祖宗进行敬祭。年节、清明、冬至更是隆重。年节之祭，有的于十二月二十五日，有的于除夕，点清香于大门外，对天拜请历代祖先亡灵回家过年。如此之后，宛如祖宗在家一般，言行必须十分恭敬诚谨，不得放肆无礼。过年时必须挂祖容画像，无画像者，亦必以红纸书写“祀奉本家历代祖先之灵位”贴于客室上首，前摆香炉烛台。除夕时，于谢天地之后，必拜祖宗，然后才可吃年饭。是夜，神前灵前，灯烛香火不得间断，及闻鸡鸣，全家男人均洗面整冠，向天地神祇，历代祖先拜年。正月

初一早餐后，还必须阖家至祖先墓地拜年①，返家时应折些青绿树枝如松柏之类，插于灵前，呼祝“一年到头，百事（与“柏树”音近）凑头”。初二日晨，先用糖茶鸡蛋各六碗，糕点茶食六盘奉于祖容之前，然后集家人同拜太公。初三至初五，每日均须设馔肴祭拜一次。元宵节之夜，更盛设祭品，作最后一次祭拜，并持香送祖先亡灵回归，口呼：“太公太娘，爷爷奶奶……，请各回原位，家中一切，多要保佑庇护。”年节之祭，至此始告结束。

清明、冬日是扫墓节，一般都要带酒菜、香烛等物，去坟前祭奠，以怀念先人，并为坟墓添土修整，在坟头上压一片黄裱纸，以示有人上过坟了。在宁波一带，各家以青糍、乌米饭、牲礼祭坟封土，插青竹梢，挂白幡，焚纸钱，燃香烛，祭坟后，给上坟归来的子孙分烧饼，曰“结缘”，谓子孙后代有缘份。有祠堂的，是日要做祠祭，祭后子孙在祠里要吃一餐，称为“清明羹饭”。冬至，各家具香烛祀神。大族开祠堂门祭祖，奏乐演戏，按丁分“祠堂饼”，也称“吉饼”。无祠堂的就在家中祭祀，俗称做“冬至羹饭”。

（2）生卒祭：在祖宗生卒之期，必于家中设祭，俗称“办羹饭”。此种祭祀，祭品一般，礼节简单，但必须有酒有肉，以符血食之礼。

逢十之生辰，则必大为祭奠，俗称“拜阴寿”。寿堂陈设素色，礼拜如在世。亲戚皆送祭品，一般都是香、烛、锡箔、烧纸之类，有的还送整箱冥银，俗称为“箔”。这是在以红纸裱糊之纸箱内，装满锡箔摺成的元宝，纸箱盖上贴一黄纸，其上除写祝辞外，还写上受者和献送者之姓名及奉献之数目和年月日等，俗称“牌黄”。“拜阴寿”除举行家祭外，还须墓祭，并设宴招待亲朋，犹如为生者做寿，礼节相当隆重。阴寿做到一百岁为止，百岁那次仪式更为隆重。

（3）临时性的祭祀：民间家中凡有重大的事件，都要向祖先

---

① 台州地区则在初三那天，在坟前按辈份大小依次跪拜，称为“拜坟岁”，或“望三日”。

禀告祭奠，以求得祖先的保佑。

① 出生添丁：在旧时添丁是件大事，有的地方如畲族孩子出生后，要感谢祖宗送来子孙；宁波象山一带，要办“三日羹饭”，也是感谢祖宗送来子孙的意思。满月要设祭享神祀祖，举办丰盛筵席宴请亲友，谓之“满月酒”。宁波地区和绍兴地区都有此举。

② 结婚拜祖：结婚是一生中的大事，婚前婚后都有向祖先祭拜之礼，在男女订婚前，旧时要合八字，将女方庚帖压在堂屋祖宗牌位前的香炉底下，点香烛三周夜，请祖宗审明，谓之“压帖”。各地做法不一，有的拿双方生辰八字，由算命人裁决。临嫁前几日，女子行笄礼，俗称“上头”，要拜祖先和父母。吉期前一天，男女双方都要祀神、祭祖，俗称“请大人羹饭”。结婚时，新郎新娘在毯上跪拜，行三跪九叩礼，先拜天地，祖宗，再拜父母。有的地方，拜堂时，中堂上预先放一张八仙桌，罩上大红绣花桌衣。桌子当中放着一张小屏风，上贴红纸，写着“高曾祖之位”，新郎之父跪在“高曾祖之位”前面读告庙文。读告庙时，新郎在一旁行三跪四叩礼，新娘也由伴姑搀着向“高曾祖之位”作揖。告庙之礼毕，新郎的父母才坐在桌边高椅上，接受儿子、媳妇拜礼。有的地方，翌日还有在厅堂拜三朝（即祭祖）行见面礼；有的地方还有隆重的“庙见”仪式，要摆起香炉、木主，先由家长致祭，用三陈鼓吹大乐，然后转奏细乐，上香，拜读祭文，表示告诉祖宗。礼毕，由新夫妻双双跪拜，谒见祖宗。

此外，祭祖的场合还很多，如做寿、分家、出门、建房、造船、迁居、庆丰收，尝新和龙灯出发和结束时要到祠堂参拜祖先等等，都有繁简不同的祭祀。

从祭祀之频繁情况，可以看出吴越地区对祖宗崇拜的渊源远久，而且长期得到保留，这与吴越地区的历史地理的特殊环境分不开。尤其可以看出宗法思想在吴语区影响之深广。

作为鬼魂，在吴越地区，祖先是作为善鬼，它对下代子孙是保

护的，所谓“荣宗耀祖”，下代发达，祖先的面上也有光，下代的兴衰，常常与祖德联系起来。

吴越地区民间对祖宗崇拜外，对孤魂幽鬼的祭祀也很频繁，祖宗是保佑下代子孙的善神，孤魂幽鬼却是祸害人的恶鬼，所以对它们也须小心侍候，不能得罪。所谓孤魂幽鬼是指那些惨遭横死的、或死后没有后代祀奉的鬼。它们心中有怨气，所以常常作乱人间。这种祭祀，古代就有，《礼记·祭法》中，说到王立七祀，其中一个是泰厉；诸侯立五祀，其中一个是公厉；大夫立三祀，其中一个是族厉。据注解，所谓泰厉就是古帝王之无后者，公厉是古诸侯之无后者；族厉是古大夫之无后者，没有后代的鬼，没有人祭祀，所以，常常要为害人间。这种厉鬼古代人是很惧怕的，《左传·成公十年》中说到“晋侯梦大厉，被发及地，搏膺而踊。曰：杀余孙不义，余得请于帝矣，坏大门及寝门而入，公惧，入于室，又坏户。”杀余孙，就是绝了它的香烟，它破门入室来报仇。《左传·昭公七年》中记载了一个厉鬼叫伯有的，听说它到来；都奔逃，有人梦到伯有说要在“壬子”杀带；明年壬寅，又要杀段，到了壬子，带果然死了；到了壬寅年，公孙段也死了，这样，人们更加恐惧了。及子产对厉鬼进行慰抚，厉鬼就不再杀人。人们问子产什么缘故，子产说：“鬼有所归，乃不为厉，我为之归也。”

厉鬼，不但统治阶级中人死后会变成厉鬼，普通人遭到横死，也会成厉鬼，在上文中，子产说：“匹夫匹妇强死，其魂魄犹能凭依于人，以为淫厉。”

从上看来，两种人死后要变成厉鬼：一种断了子嗣，死后无人祭祀的野鬼；一种是惨遭横死的怨鬼，一腔冤愤，阴魂不散。

在吴越民间尤其害怕横死的鬼，对它们的祭祀相当隆重。如绍兴民间有所谓“五殇”的，即吊死、跌死、烧死、淹死的鬼，认为五殇之鬼最会作祟生事，因为它们不能转世回生，只有向阳间的活人讨得替代之后，才能脱离地狱苦海。

南通僮子做会在坛门外，要挂十二孤魂的牌位，以为祭祀的内容之一。它包括的面更广，如：

召请累朝帝主历代侯王孤魂，
召请筑坛拜将建节封侯孤魂，
召请武陵才子俊百郡贤良孤魂，
召请黉门才子白面书生孤魂，
召请黄冠野客羽服仙流孤魂，
召请江湖羁旅南北经商孤魂，
召请出尘上士飞锡高僧孤魂，
召请宫闱美女闺阁佳人孤魂，
召请戍衣战士临阵健儿孤魂，
召请坐草三朝血广阴人孤魂，
召请戌夷蛮狄哨哑盲聋孤魂，
召请饥寒丐者刑戮囚人孤魂，

从这十二种孤魂来看，有一部分是上层阶级的人物，甚至包括帝王、将相在内，也就是古代所谓"泰厉""公厉""族厉"的，但这些孤魂，都是冤屈而死，死而无后的。对它们进行施舍和超度。

永康的醒感戏的剧目有九本，也都是各种非正常原因而早死的人，称为"九殇"，即《逝女殇》、《狐狸殇》、《撼城殇》、《溺水殇》、《断缘殇》、《孝子殇》、《毛头殇》、《草集殇》、《精忠殇》等，这些以殇命名的戏中的主人翁的命运都是以悲剧结局的，其中有孟姜女万里寻夫而死的，岳飞精忠报国而死的等等。这些都已编成剧本的，没有编成剧本的民间统称为三十六殇，如天殇（雷击死的）、地殇（地震而死的）、水殇、火殇、虎殇、蛇殇、犬殇、打殇、跌殇、树殇、刀殇、箭殇、酒殇、药殇、食殇、饿殇、吊殇以及瘟、痨、痘、烂、痛等等病殇。民间认为这些殇鬼冤孽深重。要为他们好好超度，使冤魂屈

鬼得到安抚和解脱，不再作乱生事，危害人们。①

对厉鬼的祭祀，历来就受重视，它的方式有多种：

1．旧时祭厉鬼是列入政府的祭典的，府、州、县以及到乡，都设有邑厉坛，乡厉坛，清朝的《杭州府志》里，除郡厉坛外，乡厉坛共有三百三十所，每在清明、七月望，十月朔，祭无祀鬼。这种祭祀很特别，是要通过冥府的官员出面赈济的，以旧时的上海为例：清明前一日由县官行文给城隍神，城隍神便在那一天到邑厉台去赈济各义冢幽孤，到晚上才用彩灯迎回庙。仗卫整肃，邑人执香花拥道者甚众，舆从骈集，常有四、五里。这称为祭台会。因为七月十五日和十月初一日都同样的会，一年共有三次，所以，又名三巡会。"②

2．节祭：在旧时，民间在一年之中，至少有好几个视为"鬼节"的，比较著名的是"清明""七月半"和"冬至"，在鬼节时，民间除对祖宗进行祭祀外，还要对孤魂野鬼进行赈济，特别是七月半这一天，主要的内容是祭祀孤魂野鬼。这一日，道教称为中元节，以上中下三元合成天地水三官。天官赐福，地官赦罪，水官解厄。佛教称为"盂兰盆"节，是佛教徒为追荐祖先而举行的仪式。但后来对祭祀野鬼却更加突出，据说阴间每于这一日将鬼魂放出，任其自由五天，到十八夜收回。因此，民间一面祭祖先，办"七月半羹饭"给祖先吃，一面扫孤坟（没有后代的野坟），办野羹饭，赈济孤魂野鬼。

祭祀孤魂野鬼是中元节的主要内容，祭祀的方式，各地不同，大致有如下几种：

1．办"路头羹饭"，在野外僻静的地方，路傍、篱边、屋角等处，摆上供品，焚烧纸钱，布施孤魂。

2．由道士、和尚搭台放焰口，名为盂兰盆会；沿街设祭，多用米筛或门板摆设"檐下羹饭"，以蓝色碗盛之，有鱼、肉、酒，还有馒

① 蔡丰明《独特的宗教戏剧——永康醒感戏》，《民间文学论坛》1990年第2期。

② 引自《上海研究资料续集·风土》。

头、南瓜、豆腐、毛豆等十二碗（也有十六碗）的，在宁波，祭时大街上商店门口悬挂蜈蚣旗，城区各街市路旁焚冥锭、纸衣、车柜、纸马。施舍给孤魂。

3．演“目连戏”。一般在做了道场之后，再演目连戏，作为祭祀鬼灵仪式的一个组成部分，有祭祀鬼魂、超度亡灵的意义。目连戏是一种鬼戏，台上有许多鬼魂出现，有能消灾弥祸，祀鬼驱怪的功能，所以民间称之为“太平戏”。一般只在鬼节或在逢到瘟疫、灾害时演出，以乞求神灵消灾弥祸。在绍兴演目连戏要从傍晚开始，到第二天早晨太阳出来为止，称“二头红”。看目连戏中间不能离开回家，说是鬼灵会跟到家里去的。目连戏是一种与民间宗教信仰关系密切的戏，它有许多信仰习俗，这里不予详谈①。

4．组会向孤魂施舍，如金华地区的浦江，旧有施孤会，此日煮米粥到义祭碑、义祭坛布施。东阳旧有义祭祠，专供无主亡灵牌位，是夜，多请道士放焰口、做道场、超度无主亡灵。兰溪县城旧时店家有冥衣会、沿街陈列纸衣，集中于厉坛烧化。湖州地区，在农村，有的人编织草鞋、蒲鞋，入夜倒挂烧给赤脚的苦鬼穿；有的用麦蕊纸点着，插在路边，给小鬼照明；还有烧了饭菜撒在三岔路上，给小鬼饯行，也有在港滩边烧纸冥衣给溺死鬼穿。

5．许多地方在鬼节晚上都有放河灯之举，这有两重含义，一是为了超脱鬼魂，如浙江严州梅城地区，七月半前夕，家家户户扎水灯，即用一块木板钻孔，上面用竹篾编织千姿百态的灯笼，中间插以蜡烛，放水面上随水飘流，急流将水灯吞没时，岸上一片欢呼，认为鬼魂得到超脱了。宁波地区放水灯，是为了超度无主孤魂和溺水鬼。温州地区和金华地区的兰溪放火灯，也认为可以超度溺水孤魂。一是为了送野鬼，不管是鬼节或在平时，对野鬼的祭祀赈济，一方面是为了做好事，但主要目的还是为了使它们不在人间作

① 参阅蔡丰明《绍兴目连戏与民间鬼神信仰》，见《民间文学论坛》1990年第2期。

祟，所以在祭祀之后，最后还要加以驱赶，如绍兴演目连戏，开演前首演《起殇》，“一到天色傍晚，许多伶人扮魔王及小鬼种种可怕的装饰，手执钢叉，排着队伍，附以锣鼓旗帜，在村中荒冢送游，俗称“召丧”，据说是为了召集一班小鬼来看戏之意，有的地方，如临安，在演目连戏的那天，全村老小还一齐动手铲除村道两边杂草，说是便于野鬼过路。这就颇有招野鬼进村之意，其目的是为了让它们得到赈济，得到超度，不来危害人们。但这并不是说，让它们永留在村里，到时候还是要把它们赶出村外的，在目连戏演出中有“趱吊”和“趱鬼王”，就是把吊死鬼和鬼王赶走。在目连戏演出结束时，还要有鬼王出来“扫台”，以镇鬼灵。放水灯，还有放龙舟、放海船等等，也含有驱逐恶神瘟神之意，把鬼送走。

鬼灵信仰的内容是非常庞杂的，在吴语地区来看，祖宗拜祟和孤魂野鬼的祭祀，是最具特色和具有代表性的二个方面，它们的来源很早，到近现代发展出很多的变态，呈现多种多样地方形态。

二　巫术信仰在吴越地区的遗留

巫和巫术问题自从著名的社会人类学家，詹·乔·弗雷泽在他的巨著《金枝》中对它作了系统的介绍和分析研究之后，成为十九世纪下叶以来的文化人类学者的著作中都要论及的问题，所以，对一般的巫和它的例证，我们就不必去多费笔墨了。巫术是所有国家和民族自古以来都发生过，而且至今仍有许多遗留的一种迷信活动，正如英国的功能学派的代表人物马林诺夫斯基所说的那样：“凡是希望与恐惧之间的情感作用范围很广的地方，我们就看得到巫术。”

巫和巫术的信仰在人类社会发生得很早，照马林诺夫斯基的说法，巫术是没有起源的，也不是什么人发明的，它自开天辟地以来就伴随着人类行事的。这话虽然说得比较玄乎，但巫术确乎是人

类社会里发生最早的一种原始信仰了，当时的人还不能理智地对待周围发生的一切事物，当他遇到难以克服的现象时，他下意识地作出要去克服它的时候，巫术成了他们第一个方法。弗雷泽以来的许多人类学家都把巫术信仰看成出现在对神灵（万物有灵论）信仰之前，首先人类企图用自己的法术去控制和战胜自然界的灾害，经过一个相当长的时期，证明自然界的灾害并不是法术可以克服的时候，人类才匍匐在神灵面前，企求神灵来保佑自己。当然，即使当他们皈依神灵的信仰时，巫术作为除难消灾的手段，并没有在他们的生活中消失，甚至至今还在人类的社会生活的许多方面在起着作用，不过，后来的巫和巫术与原始的荒古时代的在内容上已发生了变化，它不再通过人自身的努力，而常常借助于神灵的威力了。现在，我们在民间看到的巫婆行巫，往往依附于一个或几个神道，以湖州地区的巫觋为例，有的称为“公主”，有的称为“亲伯”“太公”，她们替人“治病”或断事时，就先装出这些鬼神“上身”，替神传言。

对原始巫的产生，从理论上说，它是人类在图腾崇拜和鬼灵崇拜之前，人类企图用巫术所凭藉的一种神秘力量①，去对付和战胜自然界的种种异己力量。除此之外，巫术产生的时间，在考古上也有一些事物来资探索，人们谈得最多的是欧洲许多旧石器时代的洞穴壁画，有些洞穴洞口狭窄、洞窟很深，很幽暗，在这样的地方去作画很难说是为了让人欣赏。一个极端的例子，是1901年发现的法国冯·特·高姆洞穴，它的犀牛画在人只有平躺在地上方能使眼睛与画保持直线的岩石隙缝上，在这种地方作画，很难想象是为了给人欣赏。有的洞穴的壁画中，还有在动物身上有长矛或棍棒戳刺或打击过的痕迹，或在画一只垂死的熊，口和鼻子都喷着鲜血，身上还有许多表示伤痕的圆圈，这足以表明原始人是为了企求打到

① 19世纪末叶英国传教士林顿，在美拉尼人中观察到一种他叫“摩那”的信仰，它不是鬼神，而是早于鬼神的一种超自然的力量。

更多的野兽而画它的。而这是合乎巫术所持的交感原则的[1]。

我国古代当然也是很早就有巫的，不过像上面所说的这样古老的物征材料还没有发现，在古籍的记载中，则可以看到我们古代巫的一些情况，不少学者都指出过，我国古代被列为三皇五帝中的颛顼，是个“绝地天通”的大巫，禹也有学者认为他是古巫，他的步法称为禹步，为后代的巫师和道士所袭用，以之作法。颛顼和夏禹都是古代有名的帝王，可见当时政权和巫权是联在一起的，他们既是酋长又是祭司。

商周时代，巫师仍然是朝廷中很重要的角色，古籍中记载商代有名的巫有巫咸、巫贤、巫彭，他们在商政权中有着很高的职位，《殷本纪》里说：“伊陟赞美于巫咸，巫咸治王家有成”，并说，“帝祖乙立，殷复兴，巫贤任职。”这三个在史籍上屡次出现的殷巫，在殷商王朝中地位很高，王逸在《楚辞注》中说：“彭、咸、殷贤大夫。”[2]许多国家大事，都要经过巫卜而后行。

周代的巫虽然没有殷商时代那么有地位，在《周礼》中司坐列为中士，属于太祝。但巫在周代也仍然很受重视的，春秋战国文献中有关巫的材料很多，就是明证。《山海经·大荒西经》中所记载的就有十巫：巫咸、巫即、巫肦、巫彭、巫姑、巫真、巫礼、巫抵、巫谢、巫罗。而且，在周代，史巫交流，史书上所称的大史、小史、内史、外史、大祝、大卜、大宗、大宰等等，也都是巫一类的人物。春秋战国时代的吴越地区，巫觋之风也是很盛的，在《越绝书》中就载有专为巫而设的“巫里”，专葬巫的神山叫“巫山”，还设有神巫之官，叫越魑。勾践还把神巫无杜的子孙，死后葬在江东中，使它覆翻吴人的来船。可见勾践相信巫死后，它的魂魄还能行施法术。越巫在汉代还很有名，《史记·封禅书》载，元封二年（前109），汉武帝“令越巫在越祝祠，安台无坛，亦祠天神上帝百鬼，而以鸡卜。上信之，越祠鸡卜始用。”

---

① 参阅朱狄《艺术的起源》，第142—144页，中国社会科学出版社1982年。

② 张光直《中国青铜时代》二集，第41页，三联书店1990年10月。

汉人应劭在《风俗通义》中亦说："会稽俗多淫祀，好卜筮，民一以牛祭，巫祝赋敛受谢，民畏其口，惧被祟，不敢拒逆，是以财尽于鬼神，产匮于祭祀。"①

至近代，巫在吴越民间还有不少影响，无论在生活的习俗中，在生产的信仰活动中，处处都有古代巫风和巫术的遗迹。不过现代吴语地区的巫觋和古代的巫相较，已经有很大变化。就巫的职能和表现形式来说，从古至今至少经历了三个阶段：一是远古时代的巫，即我们前面谈到的旧石器时代所行施的巫术，这完全是一种自发的，原始人在怪异的自然灾害面前，企图借助一种超自然的神秘力量，通过自身的魔法来制服它、镇住它，甚至战胜它。如《礼记·郊牲》中说的一首咒语："土返其宅，水归其壑，昆虫勿作，草木归其泽"。人用居高临下的姿态，命令自然界的破坏力量退回去，不要来侵害人的利益。当人们打不到猎物，饥饿煎熬着他们时，他们企图用舞蹈来得到猎物，普列汉诺夫曾说到北美洲红种人的一个事例，当他们有饿死危险时，就跳起野牛舞，一直到野牛出现为止。他们认为模仿野牛，它们就会出现。这个时代的巫术是群众自发的、本能的求生活动。第二个阶段，就是楚国的观射父所说的"古者民神不杂。民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光运宣朗，其明能光照之，其职能听彻之，如是则明神降之，在男曰觋，在女曰巫。"这时候，巫已从人民中分离出来，变成了专职的巫者。而且他们中由于分工的不同，名称也有分别，或曰祝、或曰宗、或曰卜、或曰史。我在前面说过，巫从人民中分离出来时，成了统治者的垄断物，祭司往往与酋长合而为一。观射父所说的古者，大约是指夏、商、周时代。恐怕观射父说这话时，甚至到秦汉时期，大体还是如此。虽然这时巫与政权分开，民间自己也有了巫，巫不再是统治阶级的专利权。但高层次的巫，仍然和朝廷关系密切，他们成为朝廷的巫官。他们为帝王决疑、圆梦、主持祭祀仪

① 应劭《风俗通义》第九。

式等等。第三个阶段，东汉以后，佛教和道教先后发生，巫的作用逐渐被和尚和道士所替代，唐宋以后，巫基本上转入民间，而且在民间的信仰活动中占据着一定的分量，可以说，与和尚、道士鼎足而立。他们用巫术给人治病、占卜、算命、圆梦、看风水、降僮、装神弄鬼，进行迷信活动。

吴越地区近代的巫，大致有三种不同的情况：一，巫术在生活中成为一种普遍的活动，生产、生活中的许多习俗都包含着巫术的含义，它们并没有一定巫的从业员来主持，一般略有生活经历的老农、老妇即可进行，有的已成为习俗中的一个组成部分，大家习惯上会这样去做。不过，许多人在这样做的时候，多数人已经不了解它在巫术上所包含的内容。这样的例子不胜枚举，我们下面谈各种方术时，会得到说明。二，民间职业的、半职业的迷信职业的从事人员，是古代巫者的嫡裔，这种人遍布在民间，特别在乡村中，他们有神汉、巫婆、阴阳生、太保、僮子、赞神歌先生、师公、算命卜课者等等。这种人的社会地位和古代巫完全不同，被视为“贱业”，是三百六十行中最低贱的职业，山区人民戏称之为“吊田鸡”。这是说巫在作法时，必先用两个绳拴着的“交杯”打交，一上一下掷交杯，恰似人们在田间钓青蛙模样[①]。三，和宗教相结合，在佛道中，特别在道教中吸收了巫术的某些成份，如占卜、符咒等等。近代的巫已经脱离了政治舞台，失去了它祖先卜算国家大事的崇高地位。变成了愚弄人民，骗取钱财的勾当。它们之所以现在在民间还有一定市场，就因为科学还没有普及，在人民的生活中还存在着不少不能用科学加以解说的疑惧。

下面我们根据近年来的调查材料，分别加以叙述：

（一） 符咒

咒语是巫术的重要部分，依照马林诺夫斯基的说法：咒语是一

---

① 见吴真《大山里的鬼神世界》，《中国民间文化》1991年 第2集。

切巫术仪式中的巫力,"在土人看来,所谓知道巫术,便是知道咒,咒语永远是巫术行为的核心。"①在原始的许多崇拜物中,自身的语言是其中的一种,在原始人看来,语言是具有神奇的魔力的。当自然界出现对人类有某种危害性的现象时,他们就企图用语言来诅咒它、制服它。鬼灵观念出现后,人们认为给人们带来一切灾难的现象,都是鬼灵所为,咒语就被运用为驱鬼禳灾的法术。据杨知勇研究,在原始时代,语言的魔力作用,简直是原始人支配自然界的上帝。语言之所以被赋予这样的魔力,这与语言的发生有关,美国哥伦比亚大学人类学家霍弗韦(R.L. Holloway)对化石内膜的研究,得到被称为布罗卡氏区(即旁嗅区)的一个脑区是语言所需的中枢之一,这在脑内膜化石里可以推测出来。同样他在二百万年前的能人化石中发现了布罗卡氏区的证据。因此,认为,语言、工具和文化的发展是齐头并进的②。语言发生得这么早,它的性质不会被当时的人所了解,原始人在实践中把语言的力量加以夸大,这是一点也不奇怪的。即使到了科学昌明的现代,在民间还是广泛的运用咒语,来消除灾难和给祸于人,人们仍然相信着语言具有某种魔力。咒语在现今的民间巫术中还是普遍地被使用着。

符是咒的语言的表象化,它的产生比咒要迟,那是文字符号发生以后的事,中国古代的八卦的制作,可能与符有关,如果说八卦是早期的符的话③(实际上它已经是一种相当发展了的符),那末,它的产生时代也是相当早的,在《周易》中已经有定形的八卦图。据说,八卦是伏羲氏所创制的,《经典释义·序录》说:"宓牺氏之王天下,仰则观天文,俯则察于地理,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,

---

① 马林诺夫斯基《巫术、科学、宗教与神话》,第56页,中国民间文艺出版社1986年。

② 参见杨知勇《巫术与诗歌》,载《民间文学论坛》1986年第4期。

③ 在现代,八卦符在民间还用得很广。

远取诸物，始画八卦。”当然这是一种传说，传说中伏羲是远古时代人类的始祖，那个时代是不可能产生八卦的，但有一点是可以肯定的，八卦的产生是相当早的。在中国古代的文化观念中，八卦不仅是一种符，它的含义要深广得多，它表现了中国古人对自然和人类社会一切现象的根本观念。

在吴越地区，在封闭性很强的山村水乡，符咒在民间的生活中，还起着广泛的作用。巫术范围内的符咒，有两个不同的方面：一是由巫觋、道士主持进行的符咒；一是群众自己在日常生活中进行的符咒。前者在使用符咒时有一定程序，后者则随时随地就可进行。

符和咒有分开使用的，也有合并使用的。以符来说，凡驱邪降妖、造房、动土、奠基、上梁、搬迁等等，都有用符的。如造房上梁，在梁上要贴八卦图；在墙脚的镇宅石上除书刻“泰山石敢当”字样外，还有刻上八卦图或虎狮等勇猛动物的。目的都在镇邪。家宅不宁，还要请道士来降妖，道士在家中点烛设坛，一手执剑，剑上戳一张符纸；一手执一碗水，在住宅四周，边走边念：“太上老君急急如律令”。然后，喝口符水，喷向墙角。降妖后，又将符一张，贴在墙门上方。金华地区民间有人久病神志恍惚，俗谓被野猫精迷住。家中暗请男巫作法驱鬼，作法完毕，望空中一抓，塞鬼于坛，口念“急急如律令，敕！”贴一符于坛口封住，捧出门，众人反穿衣服，倒着蓑衣，脚着草鞋，尾随于后护送，其中一人敲锣，一人擎香，一人举火把，把坛送到深山沟壑，绕道进村。家中另请人急将病者转移他处，认为野猫精一旦出坛，也找不到病者了。在浙南山区，小孩得病，哭闹不安，认为是受到惊吓，要请师公“收吓”，较通行念的咒，叫“雷公咒”和“夫人咒”。师公念雷公咒时，要点燃一束香，用香在病孩头上距约十厘米画符，反复画三次，边画边念咒：“头上青云盖，左边三点金，车动龙身转，斤字斩妖精，耳听雷声响，万吓化灰尘。我奉太上老君急急如律令。”夫人咒念的咒语不同，形式也

差不多。①

在一年四季的岁时习俗中，也有许多符咒的信仰，如五月端午，许多地方盛行用雄黄在小孩额上书一“王”字，以僻邪除秽。金华地区的江山，旧时有乞丐穿红衣，手提宝剑到各户人家驱妖斩鬼，并送符一张，贴于门顶，叫端午祥符。宁波地区的镇海一带，端午节在人家中堂也要挂钟馗图像，书符咒：“五月五日天中节，一切虫蛇污秽尽消灭。”以雄黄倒写蛇字，贴于壁上，谓之“驱五毒”。东阳旧俗，六月初六为龙生日，民间有分龙习俗，要举行分龙仪式。分龙后，村中向各户分发祥符，符为一张红纸，上印“小心火烛”四字，“火”字须倒写。各户贴符于门，谓可驱火烧鬼。

符咒的运用，不一而足。但在民间，咒的用处似乎更加普遍，因为符有一定格式，要由术士、巫师、道士来书写；咒只要记住咒语，随时随地可以举行。不仅职业的、半职业的巫师、道士可以做，一般群众也可用念咒来达到巫术的目的。

咒的运用，在民间大多和习俗信仰相结合，它的种类和形式很多，比如有驱邪的，宁波地区有“跳灶王”的活动。由堕民戴馗巾，持剑，到各家驱鬼。宁海等地多在午餐时，乞丐头脚穿乌靴，嘴挂红须，袒露一臂，每到一家，用宝剑敲响门户，口念咒语；另一乞丐手摇铜铃，喊：“抲！抲！”绍兴地区的嵊县一带也有同类性质的“抲灶王”，由二人扮一男一女，沿门唱歌词：“灶王年年来，今年又来哉！……伤风咳嗽，抲在麻袋里头，背到南门桥头，掼在大溪里头，余到樗浦（地名）段头……”。这显然是民间的驱邪活动，它的唱词带有咒的含义。在台州地区，民间认为正月十八夜是神龙回天的日子，至深夜，凡参加过舞龙及各种灯制的人，举着原先舞过的灯具巡游本地各村落里巷，锣鼓按慢节奏单响敲击，举龙人大喊：“收邪！收邪！”各家各户闻声熄灯，屏声静息，认为可以收尽新岁期间的邪气、疫鬼、病魔等，以祓不祥。

① 吴真《大山里的鬼神世界》，手抄稿。

金华地区的义乌、东阳、江山各县，在端午日有用符咒驱蚊虫娘之俗。义乌老年妇女用火把照墙角，口念："蚊虫娘，送你到东洋；到东洋，吃得胖，回来过重阳"，或"蚊虫娘，不要在家叮婆娘，快到田里叮稻娘"等语，然后送火把出郊。江山包拇指般大小蚊虫粽数个，挂于床头，以喂蚊虫，认为可免叮人。又在门上用石灰画八卦图，画时念咒，其语与义乌同。

台州地区正月十五夜，民间有"打老鼠眼"的习俗，是夜，在室内撒黑豆打老鼠眼，说是可以避鼠患。撒豆人站在梁下，手抛黑豆到梁上，以西梁上，东梁落下有效。口中念道："西梁上，东梁落，打得老鼠光铎铎[①]。"抛七粒而终。

又如民间有"催长"的习俗，其中也有不少是结合符咒的，如天台至玉环一带的乡间，小孩盼望早日长高：在元宵入静时，避人耳目，在竹林中选一株去年拔高的健壮青竹，以双脚并立，双手举过头，扶着青竹摇动，口中念道："摇竹娘，摇竹娘，你也长，我也长，旧年是你长，今年让我长，明年你我一样长。"

像这类巫术活动，在民间生活中是很多的，如各地都有的小孩换牙时，牙齿如果是上排的要把它丢在屋顶上，如果是下排的则丢在床底下，丢时双脚并齐，口中念念有词："齐！齐！"各地叫法不同，据说这样牙齿就能长得齐。

咒语使用得最普遍的还在医病方面，这是因为旧时在偏僻的农村，群众缺医少药，咒术是群众的一种既方便又经济的自疗办法；当然，主要由于吴语地区还保留着浓厚的鬼神观念，因而巫术盛行。在广大的乡间，人们认为病有二种，一种生理上引起的毛病，是可以就医而治的；一种是鬼魅所造成的病，这种病必须通神和借助于神秘的力量，才能消除掉。所以，他们对巫术能治病，深信不疑。自古以来，巫术中就有巫医这一类。巫术治病的一种最简单的方法，就是念咒。

---

① 台州方言，有"断种"之意。

用咒语治病有二种情况：一是由巫师、巫婆（在吴语地区各地不同的称呼，杭嘉湖一带称巫婆为“关仙婆”，宁绍一带称“肚里仙”，丽水地区叫“灵姑娘”、“观花婆”，金华一带叫“灵姑”“巫三姐”等）作法术治病；二是民间自己念咒治病，他们不是巫师，甚至与巫毫无关系，只是因为巫术在民间流传得普遍，从而学会了一些咒语，实行自疗的。

后一种人数众多，他们大多只会一些，甚至只有一、二只简单咒语和治病方法，遇到家里人发生小毛小病，就用咒语治疗。这种咒语最常见的是敕令式，如孩子肚痛，金华地区有“赶邪”，母亲拿扫把，对着孩子肚子“扫”数下，一边数着“一、二、三、四、五、六、七去！”数到“七”字马上将扫帚丢到房门外说：“七去，出去吧！”接着关上房门，谓孩子身上秽气“扫”去，肚痛会好。这属于模拟巫术，七和出取其谐音，扫帚可以扫去垃圾，因此也能扫去引起孩子肚痛的秽气。

孩子伤食肚痛，金华地区还用“念生肖”的办法，用小盏杯装满米，用布包紧，以杯口对着肚子轻擦数下，同时嘴里念着：“老鼠归老鼠、猪归猪、鸡归鸡、龙归龙……”，将十二生肖念完，说：“孩子，它们都帮你吃，你一下子就不痛了。”

在绍兴地区的嵊县一带，小孩生病，要“遣夜头”，念的也是敕令式的咒语，它的词近乎歌谣，目的是遣邪迎吉：“闲神野鬼听我言，穷苦人家不可来，盘缠银子相送你，大户人家快去哉！去，去，去，莫停留，你若此地留一留，除非儿孙封王侯。去，去，去，莫再来，你若此地来一来，除非金银像山堆。”

金华地区的“排夜佛”和嵊县的“遣夜头”相仿佛，对鬼怪采取先礼后兵，又礼又兵的态度；但表现方法不同，旧俗久病不愈，就以排夜佛来驱妖逐鬼。先把羹饭放在米筛上，端到病床前，放置地板上，驱邪者点上香火，然后对着病床，先说好话，再念咒语，越念越凶，越念越怒，最后将大米撒于床上，用桃枝向床上乱抽乱打，由另

外的人端着米筛，送至村头的三岔路口而回；若有草轿、草船就在路口焚烧。端出家后，在家的人须立即把门关上。

也有用符咒结合的治疗方法，如湖州地区有人鱼骨刺喉，就划符治疗，方法：舀一碗清水，行医人回避群众，用食指划符，书符前后都要念咒。咒语有好几种，如"天上金鸡唱，地下草鸡啼，喉咙深如海，九龙斜三呕。"符书是个"塔"字，书完即让病人喝下去。

治胡蜂叮咬，其止痛办法也是符咒结合的：找一块潮湿的地面，用手指在地下写字，边写边念，念的是"金、木、水、火、土"，写的是一个"玉"字，取"玉"字中的一点，挖一点泥敷于痛处，便能止痛。

又如蜈蚣咬伤，治法与前相近，不过择地最好选在花树下，也用手指在地上写字，是一个"田"字，边写边念："蜈蚣咬了无药医，只怕田里一块泥。"如土干燥，可吐点唾沫粘些泥涂于痛处。

像这类用巫术的符咒治痛，在民间用得是很广的，如刀伤流血、生皮肤病、眼上生疔疮、驱蚊、驱老鼠、走夜路驱鬼、摇船、散寒退热、动植物遭瘟、小孩夜哭、夫妻吵架、火灾等等，也都用符咒；虽然它在很大程度上是荒谬的迷信，但千百年来为民间所崇信，它的产生和存在都有一定的社会根据，从文化史的角度上看，是应该加以深入研究的。

巫师、巫婆治病也用符咒，但他们治病的方式比民间的要复杂，首先要有一套程式化的表演，装神弄鬼，借以渲染气氛，借神灵之名看病，它们给的符和咒也是以神灵之名给的。如湖州水乡的"关仙婆"的程式是：

1．上香：简单的方法是端出一只碗，碗里盛半碗稻谷，将两支香插入稻谷中，然后，念念有词。

2．降体：香烧一段时间，关仙婆闭上眼睛，连连打呵欠，伸懒腰，像是刚刚醒来的样子。随后，便要抽烟，而且连续点燃两支，一支叼在右嘴角，一支叼在左嘴角，吧吧地抽，一时屋里烟雾弥漫。而

后，猛地将燃着的香烟竖于桌上。神灵正式降临。

3. 问名、问病情。

4. "神灵"的诊断：诊断之后，说明治疗或应付之法，其法因人因事而异。大致有喝、贴、压、撒、佩等。

5. 脱身：诊断完毕，神灵完成使命，当脱身而去，这时巫婆又有表演，动作轻的，打几个呵欠，伸伸懒腰，以手洗一把脸，似乎刚刚醒来，嗓子也恢复平常。动作大的干脆横倒在地，晕死过去，而后再"苏醒"过来。

符咒在它治疗中如何运用，这里就不多说了。巫师、巫婆的治病，其效果如何估且不论，它的神灵附体那一套显然是迷信的骗人勾当。

（二） 禁忌

禁忌也是巫术的一种，它和符咒不同。符咒企图借助神秘的力量，达到辟邪除妖、驱鬼治病的目的；而禁忌则是从约束自己的言行，来避免触犯鬼神，免受其祸。从巫术的意义上说，前者是积极的、进攻的；后者则是消极的、退避的。两者都是以鬼神信仰为出发点的。詹·乔·弗雷泽在考察了世界各地后进民族中存在的种种禁忌现象后，得出结论说："由于，我们观察到'交感巫术'的体系不仅包含了积极的规则，也包含了大量消极的规则，即禁忌。它告诉你的不只是应该做什么，也还有不能做什么。"[①] 人类社会的禁忌意识，起源也很早，在原始民族里，禁忌是与图腾相联系的，即所谓"塔布"[②]，就是对于本民族的图腾加以禁杀和禁食。到原始社会的后期，举凡饮食、劳作、征战、殡葬以及生产和生活中的种种举措，无不与"塔布"相联系。越到后世，世事越繁，禁忌也越多。这时早就离开"塔布"原来的意思，就成为与鬼神观念相联系的一种约

① 詹·乔·弗雷泽《金枝》，第31页，中国民间文艺出版社 1987 年。

② "塔布"是玻里尼西亚的一个字眼，对图腾的禁杀、禁食，称为塔布。

束。因为人们在与自然界发生关系时，常常碰到二种情况，这样做了便成功，那样做了便碰壁，其实，这是并不奇怪的，前一种结果是因为措置的方法对头，后一种结果是违反了自然的规律，但原始人不是这样看问题，他们把它和神鬼观念相联系，碰壁认为是触犯了神鬼的规矩，所以，弗洛依德在例举了各种不同的禁忌以后，说禁忌“随着时间和空间而造成了无数的变异，可是，它们的起源只有一个而且仅只一个，即：‘当心魔鬼的愤怒！’”①

在吴越地区的民间，禁忌几乎遍及生产、生活的各个领域。它和职业、地理的关系极为密切，各种不同的职业有各自特有的禁忌，而不同的地理在内容上又有不同的区别，所以，禁忌的来源虽然只有一个，但它的形状是各不一样的。一般地说，环境越险恶、生产条件越艰苦、越充满着不测的行业，禁忌也就越多。

1．渔民禁忌

吴越地区多水，以渔为生的人数众多。他们有的趁风冒浪搏斗在风急浪高的大海、大江和大湖中，有的浮家泛宅终年生活劳作在水上。

水上作业的特点，一，风险大，生命没有保障；弄得不好就船翻身亡，凶险莫测；二，流动性大，捕大海鱼的渔民，一出海就是三天五天，甚至半月一月不归；在太湖和内河的渔民，一家老小以船为家，飘泊无定。在这样的环境里作业和生活，自会有种种迷信思想产生出来，在长期的生活经历中，形成了种种禁忌。概括起来，可以分为二大类：一是动作的禁忌（包括衣食住行和习俗信仰等的禁忌），一是语言的禁忌。

动作的禁忌往往是从联想而发生的，它带有较大象征性，如宁波的船工上船不穿草鞋，因为草鞋无边，意为无边无岸，它会使人联想到“大海茫茫，难见爷娘”的俗语。舟山等地渔民吃鱼不能翻身吃另一半，只能顺着往下吃，因为翻身会联想到翻船，不吉利。吃

① 弗洛依德《图腾与禁忌》，第38—39页，中国民间文艺出版社1986年。

饭后筷子不能搁在碗上，这会象征着船在海礁上搁浅。此外，如调羹不翻身放置等等，也是忌翻。舟山渔民还忌讳“七男一女下海”，因七男一女符合于八仙的人数，这合着“八仙过海，有去无还”的俗语。船上还有许多对妇女的禁忌，舟山渔民不许妇女登船、出海；沿海的妇女甚至到别的岛去或到大陆上去时，也不得趁自家的渔船，出现了渔船拖着戴妇女的板船的奇特风俗。内河船上的妇女，不得跨船头，只能在船侧上下；大小便必须坐马桶；妇女结婚、生育未满月不得过别人船；不得在船头上铲锅灰；不得悬提油瓶过别人船等等。太湖渔船前半部是作业、祭祀场所，后半部是生活居住的地方；大船妇女以船棚为界，只在后面活动，不能随便到前面去，称妇女为“后半只”；妇女不能出头露面发表意见，如果不遵守，便是“船艄上前”，船上会不吉利。这种对妇女特有的不公平的禁忌，恐不能仅仅从重男轻女的封建思想影响来考察，还应该进一步从渔业劳动本身来考察，旧时渔民在风急浪高的环境里操作，劳动十分艰巨，只有男劳动力才能胜任，妇女的体力不能适应这种劳动，因而造成了歧视和限制妇女在船上的地位和行动，对她们设下了种种禁忌。并且把它和对神的信仰联系起来，认为违反它就是不吉利的。

语言的禁忌是各行各业的人们中普遍存在的，渔民中显得更为突出。对渔民不吉利的话，是禁止说的，如翻船的翻，是绝对避讳的；说到它的时候，要用别的字来代替，如碗中东西打翻只能说泼出，东西翻身只能说涨身。连谐音的字也不能说，长江以南的渔民称帆为“篷”，因为帆和“翻”相谐，说了要误会。“袜”和“没”是谐音，所以不能说“袜”，而叫“锄头套”；这种忌讳，甚至影响到生活习惯，渔民在大冷天，上船也不穿袜。平时忌问老大何时可到之语，因到与倒相谐。忌说死，行船见浮尸，叫“元宝”。有些禁忌语用彩头代替，如称猪耳为顺风，称猪头为利市，称猪舌头（浙音舌蚀相近）为赚头，称停泊候潮为赚潮，这些彩头，都是商贩的语言，在渔民中

也通行，以求吉利。

无论是动作的禁忌和语言的禁忌，都合着“相似律”的巫术原则，也就是弗雷泽所说的“模拟巫术”。

2．蚕民禁忌

养蚕虽然不像捕鱼那样，要冒风浪之险，但蚕极容易生病，故俗称忧虫。自蚕孵化之时起，蚕农就时时刻刻要防它生病，受一分病就要歉收一分，严重的甚至全损无收。所以，蚕农侍养极其小心，这之间形成了种种禁忌，民间称为“蚕禁忌”。

大致上说，有以下几类：

（1）蚕关门、蚕开门

杭嘉湖蚕乡在养蚕期间禁止生人进入自家蚕室，亲友间在这期间也暂时断绝往来，称“蚕关门”。直到采罢茧子，才对外人开放，亲友间才恢复往来，称“蚕开门”。

（2）蚕室禁忌

在蚕室内部，蚕娘养蚕也必须遵守各种禁忌，比如忌光、忌风、忌抽烟、忌各种臭气、忌花花绿绿的衣服、忌大声喧哗、忌近侧舂捣、忌敲击门窗、忌槌锡箔、忌说淫秽语言、忌未满月产妇作蚕娘、忌产妇孝子入家、忌酒酸五辛、膻腥麝香等物，忌温热时猛风骤寒，忌寒冷中突然过热等等，还禁止捧着饭碗进入蚕房吃饭，习俗以为饭粒落在地上很像僵蚕，所以也要忌讳。发现僵蚕，一般都不声张，只能悄悄捉来塞进嘴里吃掉，俗称“落花眠”。

（3）语言禁忌

在杭嘉湖蚕乡，蚕农平时说话也有许多忌讳，有的字也要避开不说，而改用另外一些字来表达。如：

忌“亮”，因为亮蚕是蚕病之一。天亮了就要说成是“天开眼”了。

忌“僵”，僵也是蚕病。姜要说成“辣烘”。僵蚕要说成“冷蚕”。酱油要说成“颜色”“罐头”“鲜猛猛”“咸酸”等（吴语中，僵、姜、酱同

音)。

忌"伸",蚕死了才伸直。笋要说成"萝卜"或"钻天"。

忌"虾",吴语中"虾"音与"浮肿"同义,即肚病。虾要说成"弯转"。白肚称为"淡娘""白老虎"。

忌"爬""逃""游",因为蚕到处乱爬,不肯吃食,俗称"游蚕",亦即白肚病。"爬"要说成"行","油"要说成"滑漉漉""下水过"(游、油同音)。桃枝说成"掌头""涨头"(桃、逃同音)。

忌"葱",葱即"冲撞"。要说成"香头""香火"。

忌"四",四与死同音。四眼就称为大眠。

3. 山民禁忌

山区的生活常常带有偶然性的因素。上山打猎,有时碰到较多的猎物,有时则一无所获;同时野兽还构成对人的威胁。这些都造成了人的神秘观念。因此,山民多迷信山神,在浙江山区,几乎每个山头都有简单的山神庙(用三块石头一搭,就算庙),山民上山时,首先要向山神祈祷。山地的环境(山路崎岖.林木幽深)也造成了山民的种种禁忌。

根据沈永兴对浙江嘉兴安吉县的调查,材料看大致有以下这样几种禁忌:

(1) 捉石蛙的禁忌:夏天晚上,山民带上柴刀、竹篓子,打着火把,顺溪而行,照到第一只石蛙,就用柴刀把它的头一刀砍下,把无头的石蛙身子往后面扔掉,再继续往前捉。假如捕捉时看到了那只无头的石蛙,那你就不能再往前捕捉了。说那是山神发出了警告。要是再往前捉,就会出现大蛇之类的种种怪事,会发生危险。

(2) 上山不能叫人名的禁忌:山民结伴上山劳动时,互相之间联系,不能直呼姓名,只能用"哦——哦——哦"或者"哦嚯——哦嚯"的习惯用语打招呼,回答也只能用同样的叫声。如果喊人的名字,山林中妖魔鬼怪就会冒充某人答应你。这样某人的魂就会被妖怪勾了去。

（3）女人不能跨扁担的禁忌：如果女人从横着的扁担上跨过，再用这根扁担挑担，据说挑担人的肩上就会生一种叫"担怪"的毒疮。

（4）上山拾野味的禁忌：山民上山碰到死了的野味，什么可拾，什么不可拾，都有讲究。拾了野兔是家中要富的好兆头，拾死山鸡、死黄麂会给全家带来晦气。

（5）上山打猎的禁忌：山民上山打猎，连接打不响，等野兽跑掉了，枪就打响了。这是山神叫你不要再打下去了，若再打下去，野兽、山魈就会出现，你会受到损害。当猎人遇到这种危急情况时，就只得忍痛，用枪篰头把自己当门牙打落一颗，当作枪弹放进枪筒里，对准山魈射击，方可逢凶化吉。

（6）出门走夜路的一些禁忌：走夜路时不可胆怯，要昂首挺胸，神气要足。不要听到后面有什么异样响动，就疑神疑鬼，老是向后望。

碰到鬼打墙，要撒上一泡尿，方可破。

走夜路，不可到凉亭、古庙去住宿，据说那是鬼怪藏身之所，宿了不安静。要宿夜宁可到坟头去露宿。

（7）打蛇的一些禁忌：家蛇被当作家神看待，不允许随便打死它。家蛇出现，用茶叶拌上米撒向它，一直撒到它慢慢游进墙洞去为止，俗称"撒茶叶米"。"茶叶米"能解晦气，免灾保平安。

野外见蛇，一般让它游走。把蛇打死了，要挖一个坑，把它放进坑里，并撒一泡尿，再盖土埋掉。这样，蛇骨刺进人脚底板时，不会红肿发炎。

看见正在吞食青蛙的蛇，都避而远之，说青蛙感谢你救命之恩，会把鼓膜送给你，这鼓膜长到人身上就成了大瘤子。

像这一类上山的禁忌很多，最近，对山区的调查中，发现山区民间的禁忌，几乎贯串在生活的各个方面，这些已概括在吴真《大山里的鬼神世界》一文，其中有一章为《山民百忌》，据他的介绍，有

几个方面：①时间忌（月日忌、节令忌）②语言忌（忌话、隐语）③礼俗忌（婚嫁之忌、丧事之忌、祝寿之忌、诞育之忌）④行为忌（又分生产方面和日常生活方面）⑤演戏忌（演出之忌，艺人之忌）；此外，还有人体兆忌、物象兆忌等等。每一项中，都有很多忌讳。可见禁忌在山区人民的巫术信仰中，占着很重要的地位。山上的禁忌大都带有很浓重的迷信成分，现时虽还在山民口中流传，已慢慢不为人相信了。

4．石工和窑工的禁忌

台州温岭石工供奉雷公，祭品要冷的，据说雷公是“不食烟火食”的；在祭祀时，石工也不许起烟火，只能陪着雷公吃冷食。女子不许到矿洞口和洞中去，据说女子去了，山神会发怒。这可能旧时开石矿工作艰苦，时有危险，不准妇女进洞，以后遂成禁忌。

过去石工们的锅碗都不洗，用布揩干净，因为温岭县“洗”字的方言读音和“死”差不多；吃过饭不许把碗倒扣，因为倒和矿洞的倒坍的“倒”字同。进了石洞，不许大声说话，旧时认为这样会惊动山神，受到惩罚。

丽水青田石工也有同样的禁忌，如锅碗不洗，原因相同；也忌将碗倒覆等等。此外，矿工也有不少语言禁忌，青田的矿工喝酒称“三点”，吃饭为“光锅”，进矿洞改叫“进财”，回家称为“拔草鞋”等等。石工的语言忌讳包含着二个原因：一是骗神，因为怕山神不喜欢矿工喝酒作乐，所以叫做“喝三点”；二是忌不吉利、避祸。

旧时烧窑不但有发生窑洞倒坍的危险，窑器烧得好不好，也完全在窑工掌握火候，所以，烧好烧坏也有较多的偶然性，因此，窑工虔诚地信奉着窑神，每逢每月二、十六两日，窑工必须置办酒肉茶饭，点香烛祭祀窑神；另一方面就设下了许多禁忌，以求不得罪窑神。

建窑日，严禁儿童、孕妇进入窑地，也不许挑粪桶的人在窑地前经过，以防触犯神灵。

窑工在窑场吃饭不能说话，吃饭时碗筷不能碰响桌子，也不能把筷放在碗上。在入窑的整个过程中要讲吉利话，严禁秽物经过，防止秽气入窑，影响烧窑。

5．商店的禁忌

经商不像入海捕鱼、上山打猎、进洞开矿、入窑烧器那样处境不测，一次偶然的遭遇和失错，就会有生命之虞；但在旧时经商也冒着另一种风险，商人并不能掌握自己的命运，经商失败仍然可以弄得家破人亡，因此，旧时商店信奉财神并有种种禁忌。比如：在店堂门口忌打呵欠、伸懒腰、踏地栿、手托门枋等，否则认为会挡住财神菩萨，把生意赶跑了。背不可朝外，扫店堂只能往里扫，不可往外扫，谓金银财宝扫进来。

商店禁忌更多的是与求吉利、讨彩头结合起来，如卖猪头为卖"利市"，烧猪头为烧"利市"等。旧时宁波药行、药铺习规甚严，逢年初进货，须进"胖大海"和"大连子"，取大发大利之意；学徒进店，先拣"万金枝""金银花"和"金斗"，取意黄金银子；说话常以药名讨彩头，如"连翘"称"和合"(状如和合)，"红毛大戟"称"大吉"，"吴茱萸"称"如意"，"贝母"称"元宝贝"(状如元宝)，"桔络"称"福禄"，"陈皮"称"头红"，"桔红"称"大红袍"；切药称"老虎尾巴"，药凳称"青龙"。春以"冬术"开刀，冬为"丹皮"收刀，药铺扎药包，须扎得形如金印，正月还须用红线扎结等等。

几乎各行各业都有自己的禁忌，这些都是由于各行业所处的环境和特殊的劳作内容以及鬼神信仰所形成的。

6．生活习俗中的禁忌

在民间，除了在劳动生产、职业活动方面有许多禁忌外，在生活习俗上也存在各种禁忌，如生育、红白喜事、寿庆、祭祀乃至赌博、演剧、观教等等，也无不有禁忌。这种种难以尽述，试举建房禁忌为例：

在民间建房是一件大事，要求大吉大利，不可触犯规矩，以为

如有不当，房宅将不宁，并损丁亡口，家运衰败。所以，从选宅基、定朝向、门户启闭、沟渠排水等等都有一定讲究和忌讳。

建房破土，要请风水先生选择吉日，祭祀安神。安神时，要先准备一根方形木桩，木桩对面书有丹朱符录，木桩顶端包裹红纸，在破土前将木桩插入宅基中堂后的正中部位，并在宅基点香烛设祭，在宅基四周淋鸡血。安神后，方能破土。

屋主对栋梁的选择十分重视，在山区一般要到山林上去选。择定做梁树木后，要在树旁点香烛，祭祀山神。做栋梁的树不能落地，砍伐栋梁前垫以杂草，不能在山上剥栋梁树皮，粗粗斩除枝杈后即抬回，放在木工使用的三脚马上，忌人跨越，忌讲恶话。栋梁一般要在上梁前临时做，劈下的树皮，刨花、木屑不能当柴烧，要倒入溪流和坑水中去，任其飘浮。其他各道工序都有一定禁忌和规定，不得错乱。在语言上的禁忌，也往往与口彩相结合。上梁那天，工匠忌讳的工具名字，要换成吉利名称，以图吉利。如“斧头”，叫做“开山”，因为“斧”与“火”谐音，直呼斧头，今年新房会遭到火灾，“开山”则寓意“开出金山”。“榔头”的“榔”与“郎”谐音，“榔头”误传为“汉郎头”，不吉利，往后东家的女儿会偷汉子，因此，“榔头”叫“兴隆”，意即兴隆发达。又如“木尺”叫“曲龙”；“凿子”叫“夸口”；“泥刀”叫“银片”；“墨斗”叫做“金斗”；“铁钉”叫成“金条”或“出秀”；“绳索”叫成“金带”；“磉子石”叫成“金饼”；“扶梯”叫成“步步高”。干活的有些名称也以吉利话取代，例如“锯木”叫成“圆木”；“扛”叫成“涨”；“敲”叫成“钉金”；“砌墙”唤作“堆金块”等等。

由此可知，规矩和彩头与禁忌是一个事物的两面，规矩的极端便转化为禁忌，禁忌的反面便成吉语、口彩。

吴越地区在日常的生产和生活中，禁忌是普遍存在着的，以上所举只是其中的一部分。禁忌作为巫术的一端，它往往与巫术的相似律与接触律原则相联系。各行各业的禁忌都是在各不相同的历史中形成的。有它特殊的生活内涵。

（三） 前兆与占卜

征兆和占卜，在民间也是一种极普遍的巫术活动，它们的起源都很古老，尤其早的是前兆信仰；大体上说，是征兆迷信在前，占卜发生在后。在人类的远古时代，已产生对前兆的信仰；当时人们对自然界的现象还不能理解，当自然界出现一些怪异现象的时候，人们在惊恐、讶异、迷蒙之后，把这些现象和自己的祸福联系起来，从而产生了先兆信仰。最早的前兆观念是人对自然现象的一种错误认识，后来人类产生了鬼神观念，就把前兆看成是神鬼所示，是用来告诫人类的。这样，原始人们把事物的前兆认识，变成了前兆迷信。

先兆迷信，在我国古代极为流行，古书中有很多记载，《太平御览》汇集了古籍中的记载，把征兆分成休征和咎征[①]。休征部分包括：日、月、星、风、雨、雾、雷、气、光、地、河、草、木、动物等自然界中发生的一些现象；咎征部分包括：天、风、云、气、雷、雨、雪、虹、旱、寒、疫、土地等自然界的一些现象，被当着休征的自然现象，大多数是有利于人或无害于人的正常现象。经人们附会，把它和另一件吉祥事情联系起来，被当做休征。被当着咎征的自然现象，很多是自然界的特殊现象，人们因不理解而把它和坏事联系起来，“当做凶兆”。[②]

先兆迷信在吴语地区的民间还有很多遗留，有的直接是从古代传承下来的，有的是人们在长期的生产、生活活动中遇到反常的事或不理解之事，逐渐产生和积累下来的。据《浙江风俗简志》所载，吴语地区常见的凶兆有：

1．出门、行路的征兆

① 《书·洪范》告诉我们，人们把征兆叫做庶征，吉祥的征兆叫做“休征”，凶灾的征兆叫做“咎征”，参见朱天顺《中国古代宗教初探》，上海人民出版社 1985 年。

② 朱天顺《中国古代宗教初探》，上海人民出版社 1985 年。

出门头上鸦噪，夜间鸦鸣，认为必有灾，须吐一口唾沫，并说“不吉声消”。

出门遇花轿或僧尼，不利；开门见和尚，意为“一切皆空”，赶快关门。

路中为瞽者所触，主凶。

出门遇红沙遮日，主凶，所谓“出门遇红沙，到老不归家”。

花轿遇花轿大不利，必须抢左道上前。

新娘轿子途遇殡葬，于新娘不利；新娘出嫁，风吹轿篷落地，大凶，谓夫妇中必有一人不得好死。

鸟粪污衣，主凶。

看见两头蛇，大凶。

早起出门碰到蓬头垢面的妇女或孕妇，不吉利。

舟山船老大开门见一白衣妇人立于门槛，为不利，意为“白虎星挡路”，出海必定亏本。

出门行路若被人泼了脏水或女人裤子之类不小心从上面掉下来落在男人头上，最为晦气，需糖水净身可解。

2．动物兆

家狗号哭，凶，谓近日要死人。两狗吠联想成“哭”或“狱”字，兆有丧事，或是要犯狱讼。狗上屋，预示地震，又说预示全村将要大祸，因此一律吃素七天。在此期间，不许伤生。夜半狗哭：认为要死人。在嵊泗列岛，夜间狗哭，意为海鬼游魂登岸要死人。

母鸡打鸣主凶，谓有兵乱发生。鸡飞上屋，认为必引起大灾，禳解之法，是杀鸡洒血。雌鸡打鸣，主人立即把它抓住，猛砍一刀，身首分离，并喷鸡血在地上，以避凶趋吉。

蛇缠梁上，不慎跌下，叫做“脱脚”，是不祥之兆。

听到猫头鹰叫，以为是数人的眉毛，而尾毛代表寿命，预示近日要死人。

鸟屎落在身上，据说除了乞丐，其他的人都不吉，因此，立即由

母亲代替子女或由子女代替父母装扮成乞丐模样，挨家挨户讨满“百家饭”，认为吃了能消灾。

猫上屋拜月，将患“邪病”，民间有拾石掷猫之举。

老鼠搬家，主凶。

3．自然兆象

日食、月食，在湖州认为天狗吃太阳、吃月亮，敲击金属器驱逐。据说地下敲一万下，天上只听见一声，所以人们拼命地敲，直到复圆为止。嵊山渔民则全岛出动，焚烧草木，点燃香烛，敲锣击盆以逐天狗。这一年为不吉之年。

旋风吹过，表示有神灵路经该处，不能开口说话，以免吹歪了嘴。

雨后有虹，认为是龙吸水，不可用手指点，否则手指会变成像一条龙似的“蛇形指”。

海岛上遇到石头归堆，预示台风将临，底层潮流已乱。

地上冒水，以为“地龙出巡”，将有山洪暴发，用姑娘红头绳套住龙角（即水柱），口念“上京赶考，一路顺风”可解。

冬天打雷，主凶，谓明年年成大歉。

4．生理兆象

眼皮打架，或上眼皮突跳，谓近日内将有人寻事相吵。

梦见捉鱼，谓近日将要丢失钱财。梦见下雪，大凶，谓年内有亲人亡故；梦见六月下雪，亡故者将是至亲。梦中拾鸡蛋，孩子要生疔疮，是恶年。

睡觉时，老鼠到床头来叫或咬你的脚，不吉利。

指甲有白点，名“淘气星”，必有气恼之事发生。

除凶兆外，也有吉兆，如出门遇喜鹊叫，谓喜鹊报喜，民间有“喜鹊叫，客人到”之语。晨出遇送嫂，谓空出满归。看见海市蜃楼为大吉，民间称“开天门”。红下巴燕子来巢居，吉；白下巴燕子来居，平常。灯烛上结花，将有喜事，宁波俗谓：“昨夜开灯花，今日财

帛于我家。"金华则说："灯花跳，元宝到"。左眼上下跳动为喜，谓之"上跳财，下跳喜"。灶火爆响，蜘蛛掉下，筷笼取筷偶落一根，杯筷偶然多置等谓有客到；梳子落地，将有贵客来临。遇夜走路，遇抬棺材，则主大富大贵，因"棺材"谐音"官""财"。晚上做梦，梦见被蛇追赶或被蛇咬伤、咬死，则大吉，主近日必有财宝进门。梦见棺材压身，大吉，谓送来官和财。梦见其屋着火，主家运大兴。日中，鸡拉屎于门槛，吉，主贵客进门，意谓催人赶快扫地以迎。出门见到蝙蝠为吉，"蝠"与"福"音近，有福份，看见鹿，吉，"鹿"与"禄"音近，有衣禄食禄增进。见到蟢为吉，"蟢"即"喜"，必有喜事临门等等。

以上这些兆象，大多为吴语地区民间各阶层人民所共识，除此之外，也有行业和特定的地区所特有的兆象。据金德章对嵊泗列岛的调查材料，嵊泗岛民如出海，捕鱼遇到反常现象认为不吉利：船晚间出海，突遇鬼头风吹灭了船灯；船桅突然折断；第一网下去网翻肚，意谓出海遇海鬼，以示警告；海上见尸体，赶快拾尸回港，说是拾"元宝"，可以逢凶化吉；船上人说了脏话，不吉；鸡鸟拗粪于船老大头上，不吉；癞头鼋扒船要讨令旗，赶快赠旗撒米，回港避灾；有人在船头撒尿，出海时铁锚久久不起，不吉；以上是凶兆。喜兆也有，如出海遇顺风，一定顺利；起网时首先拉上来的是只海螃蟹"哈哈笑"，必定吉利，网未起，鱼先跳；到渔场闻鱼叫，都是好兆头。

内河渔民中也有独特的兆象，如湖州的渔民开网后捕到的第一条是鲫鱼或鲤鱼，认为是大吉大利；若是鳌鲦（俗叫鳌白鲦），认为白辛苦，有的渔民将它丢掉。

农民中也有许多与农业生产和生活有关的兆象，如湖州的农民进城买了猪羊等，不可牵入人家屋内。尤其是羊，必须拴在屋外，认为白色主素，会引起他人家里死人。农民的兆象中，最突出的是气象兆，如上海地区的《月浦志》中所说的"旦及岁暮，凡风云旸雨之变，旱潦丰歉之兆。咸以口诀韵语出之，汇类极繁"。从年初一

直到年末，每月都有许多候征兆，《月浦志》上逐月都有记载，以正月为例：元旦喜阴，晴主水，谚云：岁朝乌龎秃，高低田稻熟。《岁时类纪》谓元日晴爽，当观东方云气，若黄云主其年熟。元日风从东南来，主大稔。东次之，东北又次之，西则歉。元日值云春，民大安，谚云：百岁难遇岁朝春。立春日喜晴暖，谚云：春寒多雨水，春暖百花香。入春后闻雷，则阳气早泄，必复闭乃霁。谚云：春雷日日阴，要晴须见冰，八日为谷日，谓之上八。是夜看参星，过月西则旱，否则水。且卜元宵晴雨，谚云：上八弗见参星，下八弗见红灯。元宵大风主油贵。甲申日雨主米贵，谚云：春雨甲申，米价如金，甲子日雨，四时皆忌。《便民图纂》云：春甲子雨，撑船入市；夏甲子雨，赤地千里；秋甲子雨，禾头生耳；冬甲子雨，飞雪千里。《岁时类记》亦谓：四时甲子，俱喜晴忌雨；十二、十七两日俱喜晴，谚云：有利没利，只看三个十二。有吃没吃，只看三个十七。盖合仲季而言耳。二十日谓之棉花生日，忌雨。谚云：雨打正月念，棉花勿上店，又云：二十夜里满天星，积年宿债尽还清。二十五，谓之天穿，有雨主稔。

其余各月，每月都有众多的征兆，不过这种占谚成份比较复杂，有征兆，有禁忌，更多的是属于占卜类。

占术最初是在前兆迷信的基础上发展起来的，两者的差别是前兆的兆象是被动的，偶然发生的，占卜对于要占知的事和以什么为征兆，则常是预定好了的，人为的。

占卜产生的年代也是很早的，据《史记》、《周易》、《书》等古籍记载，在伏羲、黄帝的传说时代就有了[①]。当然传说不可为据，但占卜之产生在远古时代，则完全是事实。考古材料告诉我们，在北阴阳营第三层就出土有卜骨和卜甲，就是说在新石器晚期的人就已经进行占卜了。这时的卜骨有钻无凿，有灼痕；卜甲钻、凿均无。但有灼痕，在南京锁全村下层和太岗寺上层等遗址中，发现卜甲已

① 朱天顺《中国古代宗教初探》，上海人民出版社1985年。

有了钻、凿之痕。《史记》说："昔先王定国，必先龟筴明，而乃敢代；正时日，乃后入；家产子，必先占吉凶，后乃育之。"占卜被看成神明之示意，吉凶乃由天定，人必须尊之，才能得福。在商、周时代，龟卜和筮成为统治阶级中流行的占卜方式：春秋时期吴越人的占卜，根据古籍的记载，只少有鸡卜、蛇卜和占梦，《史记·封禅书》载，元封二年（前一〇九），汉武帝"令越巫立越祝词，安台无坛，亦祠天神、上帝、百鬼，而以鸡卜。上信之，越祠鸡卜始用。"越人占梦之俗，《越绝书》中有专章记述，见《越绝外传记吴王占梦》。当时吴越是两个国家，越称于越，吴称勾吴，两地风俗相同，但也各有偏好的，于越重鸡卜，勾吴则信奉骨卜和甲卜。

秦汉以后，掌握占卜术的已有各种派别，《史记·日者列传》载："孝武帝时，聚会占家问之，某日可取（娶）妇乎？五行家曰可；堪舆家（看风水定吉凶）曰不可；建除家（据月和十二辰定吉凶）曰不吉；丛辰家（以十二辰神灵定吉凶）曰大凶；历家曰小凶；天人家曰小吉；太一家曰大吉。辩讼不决，以状闻。制曰：一辟诸死忌，以五行为主。人取于五行者也。"进行娶妇择日的占卜就有七个派别。到唐宋以后，占卜流向民间，占卜的方式也就有所变化，古代的占卜形式有的被保留下来，有的则被淘汰，更有的演变成新的形态，有的方法则是唐宋以后在民间产生出来的。在吴语地区，民间比较流行的占卜方法，大致可分为二个方面：

1．民间的自行占卜

（1）日常遇事卜吉兆，单数为凶，双数为吉；任意拔草一丛，单数为凶，双数为吉；或闭眼在筷筒中取一把筷，单数为凶，双数为吉；或脱下一双鞋往空中抛，着地后一正一反为凶，同是正或同是反为吉。

金华农村小孩出门拔草、捡柴或办事能否成功，多用三角草卜之。取三角草去叶留茎，两人分别握住两头，同时撕掰分之，掰开后，其图形是"Z"者为凶，是Ⅰ者为吉。也有以此占卜生男生女的。

小孩用薄石横向扔劈水面，以石片击水片数占卜，单数为凶，双数为吉。又数手同时伸出几个手指，数其总数占卜，凑双为吉，成单为凶。

这种占卜形式，极其原始，极其简便，随时随地可以进行，没有固定的工具，随地取材，各种物件都可用来占卜。

（2）丢环珓和求签。这也是一种较简单的方法，但它和前一种比较起来，有一定形式的卜具，虽然这种卜具也因地而异，却相对地固定，且有更加明确的求神灵的意识。这类占卜也有在家里进行的，也有在庙里举行的。在家里举行时可以用形似蚌壳或剖开似羊角的竹、木两片，先拜祈神佛，然后向上投掷于地，观其俯仰，俯者为阴，仰者为阳；在庙里举行的，则要先向菩萨偶像礼拜、祈祷，然后举杯茭（庙中所备）投掷到地，何者为凶，何者为吉，其法与在家举行的相同。

这种方法各地还有类似的占法，如嵊山渔民有一种特殊的占卜方法：在农历年卅夜到屋顶丢墨鱼篰篮，篰篮覆盖预兆明年墨鱼歉收，篰篮朝天预兆明年墨鱼丰收。新船下海抛馒头，抛得越高，越远，预兆捕鱼产量越高，捕捞的鱼越大等等。

求签：也有两种，一种是神签，就是求卜者到庙里向神求卜，求签者要三天前淋浴，吃素斋，向神像跪拜，祈祷，然后求签。旧时寺庙神坛上多设签箱或签筒，内贮竹签百余支，编着号码，分为上上之签，中中之签，下下之签，还有上中，中上，中下等等级，与此相适应的有本签簿，上写签诗，多用七言，并有注释，不过内容多模棱两可，随人而解。求签时求者手捧签筒，不断摇晃，直到震落一签，执签到签簿上对号索诗，以求解答。

一种，仿照求签方法，在家里自备签筒，自定签兆，如舟山渔民的筷子签，这是渔民妻子儿女用来卜渔船归期的。旧时渔船出海常日久不能归家，家中人心里焦急，就在家中以插竹筷的筷筒来求签，求者手捧筷筒，默默祈祷，一边震动筷筒，直至震出筷子为止。

震出一支筷，即预示一天后船可到家，震出二三支筷，二三天后船可归来。

（3）祈梦。旧时民间逢病灾厄，除举行其他迷信活动外，也有到庙里向神佛祷请赐梦的，以祈梦来卜凶吉。

在浙东一带，打花会时，想祈求压宝的打中，求卜的一种方法，也是祈梦，这种祈梦的对象是鬼神，夜间睡到乱坟堆里去，祈求鬼神托梦，以求预示押何花名可胜。

（4）利用习俗求卜，或者说这种求卜方法已在民间形成了习俗，如在杭嘉湖农蚕地区，每年的除夕或元宵夜，有"烧田蚕"活动，其实也是民间的一种占卜方式。青少年点燃火把在田岸上奔跑，以火把上火旺不旺，来占卜一年农事和蚕事的丰歉。火旺，兆田蚕丰收；火不旺，兆田蚕歉收。《石门县志》则说："（正月）农家束写木末，飏以徘帛、击金鼓而焚之，曰'烧田蚕'，丧为歉。"

这种习俗由来已久，各地称呼不同，有三姑、箕姑、竹姑、苇姑、卢姑、子姑、厕姑、七姑、戚姑等等之别；而它最早的称呼，则为紫姑。南朝宗懔《荆梦岁时记》就有记载，是种吉称。这种占卜，属于扶乩型，在吴越地区极为普遍。

在桐乡乌镇，还有用大蒜头占卜蚕事的习俗。在收蚕蚁前二三天，将大蒜头涂了泥放在蚕房的墙角边，到收蚕蚁那天拿来看，萌出的蒜叶嫩芽越多，则兆今年蚕事越顺利；反之，则兆蚕事不利。

在诸暨一带，则有在元宵夜爆糯谷的习俗，妇女在锅里炒着糯谷，称为"孛罗花"，如果锅里糯谷翻白的比较多，就兆今年蚕事顺利，俗称"脱蚕壳"。这种占卜法，吴语地区也有不少流行。

2．由术士进行的占卜：

由术士或巫师进行的占卜活动，在吴语地区较普遍的有：降神、看风水、看相、测字、算命、圆梦等等，这里就不详谈了。

三 民间的迷信组织和信仰活动

民间信仰中也包括有一部分有组织的信仰活动，它们往往有一批职业者或半职业的从业人员，来主持各种祭祀仪式，它们既不是正规的宗教组织，既不是佛教，不是道教，不是儒教，当然更不属伊斯兰教、天主教和耶稣教；它们大多是自立门户的民间教派①，这种教派往往与地方的反动势力结合，有的甚至被青红帮所把持，带有较多的封建迷信色彩。所以，在五六十年代作为反动会道门，受到政府的取缔，但由于它们作为教派有一定信仰的内容和祭祀仪式，为广大的民众所信奉，所以，它们的组织被取缔后，它们的从业人员还在民间或明或暗的活动着，为民间作种种祈福求平安的祭祀活动。近年来，在吴语地区比较活跃的有南通的城乡和太湖、长江口区的僮子和僮子戏；杭嘉湖地区的赞神歌先生②。“每年农历九月至次年三月间，农家的结婚、生日、过继、满月和病愈还愿以及造房上梁、禳灾祈祷等”，都要请他们来举行祭祀仪式。

现在把目前还在吴地农村时有活动的组织，和它们的祭祀活动，分别加以叙述。

1．民间的迷信组织和祭祀仪式

（一） 僮子

僮子是一种民间迷信祭祀活动的主持人，自称为巫教。他们散居在乡村，平时生活与常人同，也娶妻育儿，吃荤喝酒，在人家喜庆活动或治病、消灾、求子、延寿等等待神的时候，他身穿僮子服（头戴元阳帽、身穿套裙），又唱又跳为群众消灾祈福。他的职能是人

① 它们的神系很杂乱，儒释道三教的神都有，尤以道教的影响为大。

② 各地称谓不一，在海盐称骚子先生或奉香先生，在嘉兴称赞神歌先生，在嘉善叫道士先生，在平湖、金山、松江一带称太保先生等等。

与神之间的中介人，这点与巫师的作用相同。南通除了僮子可以通神之外，还有神汉与巫婆，僮子声称他们与神汉、巫婆不同，他们是民间比较高级的迷信活动主持人，他们需要具备一整套的本领。一个好的僮子，不但要会唱会跳，还要会画符、书写文告、刻花、演戏等等技艺修养。僮子有文武之分，武僮子还要有武功，如跳九台、上刀山、油锅捞物等等。僮子的功夫，或世代相传，或拜师学来。

在旧时代，僮子曾被反动道会门所利用，称为洪三教，在五八年、六三年洪三教已为政府所取缔，但僮子的祭祀活动，却仍在民间或明或暗的进行着，近几年，且有生意兴隆之势。

南通的僮子自称属于"巫教"，称之为巫师、巫医，可见它也是一种巫，与古代的巫，很有些关系。关于僮子的来历，僮子中有很多传说，大都认为僮子之名，起于唐朝。其实，僮子的来历可能还要古老，古代有驱逐疫鬼的仪式，称为驱傩。僮子之名与傩很有些关系。古代传说："颛顼氏有三子，生而亡去为疫鬼。一居江水，是为虐鬼魅鬼；一居若子，是为魍魉蜮鬼；一居人宫室区隅，善惊人小儿。于是常以正岁十二月，令礼官方相氏，蒙熊皮，黄金四目，玄衣纁裳，执戈扬楯，帅百隶及童子，而时傩以索室，而驱疫鬼，以桃弧苇矢土鼓且射之，以赤丸五谷播洒之，以除疫殃。"①

可见，这种以傩驱疫鬼的仪式，是很早就有的。周代还专门设立礼宫叫方相氏，来进行傩礼，宫中几乎四季中有三季要有用傩驱疫之举②。

汉代大傩的情景，《后汉书·礼仪志（中）》中有详细的描述；仪式中要用一百二十个侲子，才能开始逐疫。后代宫廷大傩用侲子人数有增无减，据《隋书·礼仪志》记载，北朝宫庭大傩用侲子二百四

---

① 参阅《太平御览》五三〇卷，二四〇五页。

② 《礼记.月令》："季春日，命国傩，九门磔攘，以毕春气。""仲秋日，天子乃傩，以送秋气。""季冬日，命有司大傩，旁磔，以送空气。"见《太平御览》五三〇卷，二四〇五页。

十人；唐朝宫廷驱傩用侲子五百①。从这些记载中，可见侲子（即童子）在古代的驱傩中，起着特殊的作用。童男贞女在宗教的仪式中被看作是圣洁的象征，近代的民间祭祀中，通神的神前侍从，还往往是童子为之。如庙会中随神佛出巡有"随神童子"，它是神的替身，有一次，奉贤庙会行进时，随神童子老爷附身，突然倒地，口中念念有词："我是施老爷，既然潘家姑娘看中我，我要娶她为妻。"说罢，童子就醒。童子是传达老爷旨意的。童子取得神性，要有一番考验。出巡前夜，庙场上要设一盆火，将铁链放进火盆烧红，此时，随神太保念咒，赤膊童子围盆而转。忽然太保念道："老爷保佑小神童，天不怕，地不怕，敕！"童子手拿火红的铁链，忽而空中旋转，忽而往身上缠，缠缠松松，又旋又缠，如此数番，突然用手一捋，火链随即熄灭。而后入大殿，铁链放上供桌，接着躺倒在地，随即太保念起咒语："老爷保佑小神童，皮不伤，肉不痛，敕！"童子如梦初醒，起身穿衣。此后，童子可随老爷出巡了②。庙会中的神前童子的这一套表现，和僮子极为相似，这说明，不论僮子和神前童子，它的渊源有自，都和古代的傩有着联系。

南通僮子活动的主要方式是为群众做会，会的名目繁多，如"消灾会"、"催生会"、"青苗会"、"盂兰盆会"、"东岳会"、"药王会"、"猪栏会"、"牛栏会"、"羊栏会"、"鱼栏会"、"安土会"等等，不同的会各有祈求的内容。其中以"消灾会"、"太平会"最为普遍。旧社会群众（主要是农民）在天灾人祸面前无能为力，便转而求神，做会的目的是消灾免祸，祈求太平，所以各种会总称为太平会。

会有大小，一般农家生病请僮子做会，做一天或一个晚上；大户人家或合村做会，则有二天二夜、三天三夜、甚至七天七夜的。它的仪式很繁缛，做三天三夜的会，其仪程有：

① 见《乐府杂录》。

② 参阅宋新根《奉贤庙会记实》，见《民间文艺季刊》1989年第3期。

第一天：
供堂、开堂、开门（开门前要插八寿旗）；
开门神；
献酒；
上关门神。
第二天：
开堂开门；
开门神；
赴堂请神（唱九郎请神歌）；
除水（上水神、井神、龙神……）；
跳方；
柳枝洒金（天地、家族、孤魂、野鬼……）；
请神迷路（唱半部）。
晚上：劝傚（即演僮子戏）。
第三天：
开门；
开门神；
拜斗；
上绞斗神；
念裱（有三字裱、五字裱、九字裱……）；
送裱（送巫官）；
谢土（谢土地）；
送五路（送瘟神）；
祭祖斋孤；
打瓦净地；
稳庄祭将；
打扫净园；
拆坛送神；

安家神。

这是南通郊区僮子做会的仪程，这种仪程并不固定，各人师承不同有所区别，又由于时间的多寡可简可繁。笔者在南通县秦灶乡所见比上述仪程要繁复得多。南通秦灶乡徐桂芬班做九褀十三圣时的僮子点职单，其仪程有五十一项之多①。在各个仪程中，夹杂着许多歌舞说唱，内容十分丰富，如：做开门时，要唱十灶香，即唱十路菩萨的请歌，这十路菩萨是：①玉皇；②东岳；③地藏；④关老爷；⑤龙王；⑥观音；⑦都天；⑧城隍；⑨五路；⑩家堂。每个菩萨要唱一段接请歌，共计四十五分钟。

又如：献酒时要先唱总献，再唱分献，所谓分献就是唱十段菩萨的故事。

拜斗则要点七星灯，唱念的有经、咒、诰、赞。

僮子的唱辞内容和他们信的神系一样，非常庞杂，光长篇故事书就有十三部半。其他中短篇神歌和以娱人为目的的短小片段，那更不计其数了。

僮子做会，从信仰上说，虽是一种以歌舞娱神并装神弄鬼的迷信活动，但为了引起观看的群众的兴趣，也兼有娱人的成份，又加它源流久远，艺术技能上有不少积淀，对它加以发掘、改造和批判地吸收，在文化上是有一定意义的。

附：南通秦灶乡徐桂芬班僮子点职单

1．烧香鼓	20 分钟
2．开场锣鼓	35 分钟
3．开坛请神	40 分钟
4．开门接驾	45 分钟
5．祭将扬旗	60 分钟

① 见附表。

6. 符坛	45分钟
7. 祷告	90分钟
8. 动符召请	30分钟
9. 请星迷路	45分钟
10. 九郎请神(长篇说书)	150分钟
11. 取水点净	40分钟
12. 大路五方	30分钟
13. 开方收方	60分钟
14. 领牲点兵	90分钟
15. 五方愿	60分钟
16. 还愿	480分钟
17. 斩龙卖卦(长篇说书)	180分钟
18. 跳笔画字	45分钟
19. 封表	10分钟
20. 刀名古人	120分钟
21. 生熟铁	20分钟
22. 刘金进瓜(长篇说书)	180分钟
23. 顺星礼斗	240分钟
24. 谢五路	15分钟
25. 送五路	5分钟
26. 谢祖	15分钟
27. 祭孤	15分钟
28. 渡关	60分钟
29. 打瓦净地	90分钟
30. 打扫净园	90分钟
31. 龙宫表	25分钟
32. 佛国表	25分钟
33. 观音表	25分钟

34. 祖师表	25分钟
35. 玉皇表	20分钟
36. 东岳表	20分钟
37. 地藏表	150分钟
38. 天都表	20分钟
39. 城隍表	20分钟
40. 赵彦借寿	10分钟
41. 秉烛添寿	30分钟
42. 送八仙	5分钟
43. 祭替开光	15分钟
44. 莲花访替	30分钟
45. 搬卦和土	20分钟
46. 爬斛	20分钟
47. 末坛	15分钟
48. 郑三郎(僮子戏)	180分钟
49. 楚汉相争(僮子戏)	80分钟
50. 唐僧取经(僮子戏)	180分钟
51. 担经入库	10分钟

(二) 赞神歌先生

在太湖流域的杭嘉湖地区和上海市的一些郊县，散居着不少赞神歌先生；他们在各地的名称不同，在海盐县和海宁县东部的一些乡村，称他们为骚子先生或奉香先生(他们自称“传香人”)；在嘉兴称为赞神歌先生；在嘉善则称为道士先生；在平湖县和上海的金山、松江等县、江苏的吴江县一带农村则称之为“太保先生”；长江口的长兴、横沙两岛的渔民则称为“唱神歌先生”。他们虽然称谓不同，祭祀的内容和方式也各有特色，但大致上都是以唱神歌为他们的主要活动方式；他们和南通等地的僮子不同，僮子在很大程度上

属于巫的性质，唱神歌先生虽然也是为群众主持祈福禳灾的祭祀活动，不过他们不搞僮子那套装神弄鬼的巫术动作，他们主要的活动方式是唱神歌，或叫赞神歌。

赞神歌先生不是宗教的从业人员，他们虽然也有师承或家传，而且行业也有一定的地域范围，但他们并没有统一的教门组织，大抵都分散在民间进行独立的活动；他们大多是不识字或粗识文字的农民、手工业者，平时从事劳动生产，有人来请唱神歌时，就到祈神人家主持仪式；唱神歌先生是一种业余的或半职业性的民间祈神的司职人员。唱神歌奉神，虽然是一种信仰活动，却带有较多的民间习俗的成份。唱神歌先生的穿着打扮也和僮子不同，仅穿长衫、戴普通帽子，和一般的文书演唱艺人的穿着相同。

各地区唱神歌先生主持的主要祭祀仪式，大致如下：

1．海盐、海宁的"骚子先生"（奉香人）唱的神歌，称为"奉文书"，从文字看，就带有向神道奉献赞歌的意思，是一种以"唱文书"娱神的演唱活动。"唱文书"也是在祭祀活动中唱的，他们参加的祭祀仪式，大致有三类：

赕佛：旧时农民为了"祈祷神灵保佑，祝愿五谷丰登、六畜兴旺、家丁安康、流年吉利"，常向神佛许愿。待祈求的事情有个结果以后，就要择日举行"还愿"仪式。这种"还愿"就是请骚子先生在家中进行，称为"赕佛"①。

整个赕佛仪式，少则一天一夜，多则三天三夜，五天五夜，七天七夜不等。中间要穿插许多繁琐的仪式，结合仪式唱各种神歌、神书和汤书②。

禳灾：俗称"半筵"。谁家有人生病，就在家中供鱼肉果品和香烛，规模比"赕佛"小得多，所以称"半筵"。

---

① 赕佛：民间亦叫待佛。参阅顾希佳《骚子歌初探》，见《民间文学论坛》，1983年第三期；胡永良《新见海盐文书抄本述略》，见《民间文学季刊》，1989年第二期。

② 汤书：是种短小的即兴歌，如《豆腐汤》、《农家乐》等，内容多属生活方面的。

此外，如婚礼、生日、过继、满月等喜庆，也要进行“赕佛”，它的仪式程序格局，大致和还愿赕佛差不多①。

2．嘉兴、桐乡、海宁一带的赞神歌先生和“祀田蚕”活动

嘉兴、桐乡、海宁交界地区有“祀田蚕”的祭祀活动，主持仪式的就是赞神歌先生，一般是在遇到农业生产歉收减产的时候，人们往往认为这是对神佛的不恭敬所致；全村就商定举行“祀田蚕”，祭祀神佛，祈求神佛对田蚕的保佑。

祀田蚕是全村的大事，仪式隆重，要在旷野举行。

祀田蚕仪式有如下几个仪程：

（1）赞符官：符官是分别到各处去请神灵前来赴筵的神灵使者，有三位：上界天仙符官、中界云仙符官、下界水仙符官，由赞神歌先生唱请。

（2）通请：向神灵说明此次“祀田蚕”是由哪些人出面举办的，为什么缘由等等。

（3）奏乐：约十五分钟。

（4）接神按位：赞神歌先生与主东君（这个村子的长老，代表全村主持此次祀田蚕的人）并排跪于祭台前，先生唱《接神歌》，把此次祭祀仪式所要请的神灵一一接来，请他们坐到各自应该入坐的神位上。

（5）奏乐：由乐人师傅吹奏乐曲娱神。

（6）礼拜神灵：由村中出资参加祀田蚕的各户人家，按族中尊卑依次排列，凡是男性成年人，都要依次走上祭台，给神灵点燃香烛，叩头礼拜，祈祷神灵保佑。赞神歌先生则在一旁向神灵介绍这些人的姓名和辈份。这个仪程很花时间，大的村庄单这一程序就要一天一夜才能完成。

（7）唱书：一般是在下半夜一时左右开始的，有正书、闲书二

① 参阅顾希佳《从骚子歌看吴越民间神灵信仰》，见《民间文艺季刊》1989年第1期。

种。正书如《田公田母》、《蚕花书》等，是祀田蚕仪式中必唱的书；闲书较多，可视歌手师承门派的区别、歌手本人掌握书目的多少、主东君的爱好来商定，从中挑选几部书演唱。这些书的内容大都是叙述所祭祀的某一神灵的神界故事。

（8）开赦：代表在座的凡人向神灵祈求赦免他们以往的罪过，要求赐给他们福泽。

辰唱《赞龙船》：唱后还要送龙舟，也是仪式的一个重要程序。

（9）送神：把神马依次放进一只栲栳中，赞神歌先生唱“送神歌”送神。

整个祀田蚕仪式，一般要花二至三天的时间，才能完成。

3．嘉善的道士先生和斋天仪式

嘉善民间的道士先生，并不是道教里的道士，属于民间的赞神歌手。他们举行仪式时不穿道服，仅仅是穿长衫、戴帽子、着布鞋。他们唱的歌，与道教的经也迥然不同，是表赞老爷的歌。民间称他们为道士先生，是因为他们的活动方式、尊奉的神和祭祀仪式，均与道教有一定联系。

道士先生和赞神歌先生一样，平日从事农业劳动，到时被人请去在祭祀仪式中，唱神歌、当主持人。

他们主持的祭祀活动中，有一项叫“斋天”，是一项规模盛大的祭祀仪式。祭天活动，在我国起源很早，盛行在殷周时代，历代统治阶级都有祭天之仪，清以后才逐渐消亡。但在民间还不同程度的存在着，在长江三角洲的东南部还有不少斋天活动，不过规模比较大的祭祀仪式已很少发现了，嘉善的“斋天”是个很突出的例子。

嘉善农村的斋天，很具有古代祭天的意义。斋天的时间是在春秋二季，每年举行一次或二次，以近年来嘉善县王家埭村举行的“斋天”为例：

王家埭村在嘉善县的北部，是一个有一百二十四户、五百多人

口的较大自然村。村民沿河两岸聚居，比较集中。属于比较偏远的地区，村民世代以农耕、种植水稻为主业。

王家埭的斋天也是一个全村性的祭祀活动。各家各户都要准备香烛和供品。由村上老年妇女组织的庚申会中有威望的妇女负责，准备供台等物及延请“道士先生”。

斋天开始时，青年人敲锣打鼓摇了大船去接当地的老爷。等老爷像抬到西边供台后面依次“坐”定。就放起了高升，百响。在一阵震耳欲聋的鞭炮声后，请道士先生上来延请天上各界尊神。

二位道士先生到供桌前，高声唱起了“发遣”，奉请三界（上、中、下）符官去天上请玉皇大帝等诸神、佛。唱毕，在东面供台上插起了诸神佛的祃幛，意为请来了。

神佛请来后，人们随着道士先生跪拜，把“香桥”点燃，一时间香烟缭绕，蔚为壮观。妇女们，尤其是庚申会的妇女们一齐诵起“庚申经”。念毕，继续祈祷、诵经。

到了夜里，蜡烛燃得斋天的场地四周通明。道士先生开始唱赞神歌。有唱长篇的神歌，也有唱短篇的汤书，如《农家乐》、《团圆汤》等等。

天亮时，斋天活动进入了一个高潮。随着道士先生送神、佛，庚申会的妇女和成年男子们又一次跪拜，并烧起了锡箔大元宝。神佛送毕，仪式也就告终了。

斋天的目的，不言而喻，是为了求上天给予风调雨顺，五谷丰登，人口平安，是我国古代农业社会的一个遗响，杭嘉湖地区是典型的水稻作物区，这种古俗能够保留下来。斋天活动中，妇女起着主要组织作用，这却是别的祭祀活动中所少见的，恐也与古俗有关①。

4．平湖、金山、松江的太保先生和做社

太保也是唱神歌先生中的一种，平时在家，只在当人家有祭祀仪式时才应聘前往，主持仪式，唱赞神歌。

---

① 参见金天麟《浙江嘉善王家埭村“斋天”》，见《民间文艺季刊》1990年第1期。

太保与海盐的骚子先生、嘉兴的赞神歌先生、嘉善的道士先生，在信奉的神上略有差别，前三者信仰的有佛也有神，而以道教的神为主；太保先生则更进一步，他们是只信道，不信佛的，供奉的神中没有佛教的菩萨，从这一点说，太保先生的宗教意识，似乎比别的神歌先生要强些。据三代祖传的太保顾顺兴说："祖辈相传，太保是从道教中分出来的，故而只信神道，不信佛教。"

太保先生参与的祭祀仪式，比较多的是做社和禳解。

做社

祭社在中国古代是起源很早的一种祭祀仪式，夏代就有对土地的自然崇拜，《礼记·郊特牲》说："社所以神地之道也，地载万物，天垂象，取财于地，取法于天，是以尊天而亲地也，故教名美极焉。"到了春秋时代规定一年二次祭土神的日子，一般在立春、立秋后第五个戌日。《月令广义·社日》说："立春后第五个戌日，为春社；立秋后第五个戌日为秋社。"春祈秋报，近代仍然如此。当然，日期、内容都有变化，《平湖县志》："春分社，田家醵钱为会，牲醪祭神，以祈丰稔"、"秋分社，田家又醵钱为会，牲醪祭神，以保丰年。"

在平湖，春社，一般在农历正月初二起，到正月十五止，故也称"元宵社""牛社""春苗社"。秋社，一般在农历七月初七起，到二十日止。也称"秋苗社""太平社"。

结社方法，基本上以自然村宅为单位，自由结社，有七、八户的，有十四、五户的，多到三十几户不等。每年到做社时节，由社主（也叫"当社"，每次轮流依次当值）负责筹办牲醪，佛祃，聘请一个太保先生。届时，众社员聚集在社主家中，一切就绪后，就抬着折好的佛祃（也叫"祃幛"，共三十六尊）和供礼，由太保领路，社主带领众社员排列队伍，敲锣打鼓前往本坊的社庙里。

仪式开始，由太保先生（自称"传香人"，一手掌铴锣，一手敲皮鼓）折腰作揖唱神歌，社主带领众社员各自手执一炷并香，躬身作揖，按辈份站立顶礼膜拜。

先由太保先生唱“请符官”。

其次是“请神”：太保唱接神歌，社主向所请的神洒酒敬礼；敬好酒，社主合同众社员向神礼拜。

再次是“太保唱书”：神灵接好，让各路神灵吃酒，太保先生趁空隙唱书，社员们就唱茶听书。两回书唱罢，开始“送神”。

复次，太保唱“送神歌”：神歌唱罢，众社员手执清香，顶礼膜拜；社主奉着佛祃一起送到门外，先在地上摊一层麦柴，把元宝、纸锭，佛祃放在上面，点火烧化。太保先生一手执清香，一手拿一杯酒，口中念念有词：

> 伏以香连送圣供德，普福生灵，永保太平，赐福消灾，洞天福地，无不显圣，济物度人，无边无量，长胜保命天尊，不可思议功德。一到一到，点火焚化，大人有殿归殿，有庙归庙，仙酒滴地，吉祥如意，社客啦恭禧，恭禧，发财，发财。社主同社员齐说：大家发财，发财。
>
> 做社结束①。

从上面这个材料看，做社的目的还是祈福消灾，五谷丰登，人口平安。与僮子和赞神歌先生的祭祀目的相同，但仪式似乎要简单一些，巫术的作用也少。结束时太保和社员互道“恭禧”“发财”，更类似一般的祝贺之辞，带着现代社会的色彩。

5．长江口区长兴、横沙两岛渔民中的“唱神歌”

在长兴、横沙两岛的渔民中，也有请“先生”唱神歌，以祈风、祈丰收、祈平安的习俗。岛上渔民大多是从外地来的，有苏帮和扬帮之分；苏帮的唱神歌，大致用于过年谢神、子鲚四月半开网解钱粮、海洋开捕话顺风、新船请船神、福山庙会请船神以及婚礼、治病等。

① 参见调查材料《太保与做社》，手抄稿。

它的仪式是：地点就在船上，时间是早晨。先把船的头篷（帆）取下，在船头搭一个约一人多高的简易席棚，棚背面（即朝船尾方向）挂起印有刘皇神及其事迹的祃幛，有一人多高，共二十四张，一律五色描金。至时，先生头扎红绸、腰系红巾或红绸，长约四尺，腰侧打结拖地，面朝神像坐在平肩（舱）板上，有的下面铺一条被子；船主（户主）坐在先生下首（右边）。拉郎歌子[1]四人或八人、十六人，在先生两边相向而坐。唱前，神像前供好七碗菜肴，七双筷子。先生起立往神马像前香炉上香，回坐后开始唱神歌，拉郎歌子齐和"拉拉来"，有三种不同的调式。先生唱到某处，向神像叩头，主人也跟着扣头。唱毕，先生起立，主人也跟着起立，先生把住四只珓杯在香火上头绕圈，凌空丢落舱板，若得"三阳一阴"，表示神灵已请到；若不是，重爻。

请到了神灵后，由先生"解钱粮"，即在香火里烧化四盒银钱（镀白纸钱）、四盒千张（黄色冥钱），把挂的神马像幛也烧掉。仪式也就完成了。

因为船上地方狭窄，唱神歌请神的活动，大多是一家一户做的，所以，仪程也比较简单。

（三） 僮子和唱神歌先生信奉的神谱

僮子和唱神歌先生的做会，都要供奉各路神道；大的会供奉的神多至一〇八位，小的会也有三十六位，这些都是有名有职的神，至于统括起来召请的神，那就广大无边了。如僮子在"开坛词"中所召请的：

> 请东方甲乙木青龙大帝，
> 请西方如来佛古佛三尊。
> 请南方丙丁火救苦救难，

① 给先生"和声"的下手。

请北极真武神祖师真人。
请上方张玉皇登坛宝座，
请太白和金星十二功臣。
请东兵与天地水府三将，
请幽冥并地府十殿阎君。
请都天英齐王七十二侯，
请众仙和太师匡飞朝神。
请城隍和土地登坛赴会，
请隋唐张报司三教巫神。
请家堂并三火三十六位，
请东厨司命府三教明神。
十字锣打得好诸神下降，
七字鼓鼓三声神赴会门。

词中的“十二功臣”“十殿阎君”“七十二侯”“三十六位”“三教明神”等等，所请的神就难以胜计了。

在杭嘉湖的赞神歌中，每个神灵左右，还有一大批部属、随从。如玉皇大帝的随从有金童玉女、长庚太白金星，马、赵、温、岳四大元帅，六丁六甲天神天将，日宫月府玉虬、瑶象、丰隆、望舒、飞廉、恶来、电公电母、风伯雨师、检察神祇等。斗牛宫的斗母娘娘则带有满天星斗，二十八宿、天干地支、十二宫辰等。一个小小的船主紫微相公，也要配一个顺风老太正神做他的妻房，手下则跟从有几百个水手、巡司、伤官、儿郎，各司其职。仅以伤官为例，就要分“刀上砍死，枪上戳死、弓上射死、剑上勒死、牛踹马腾、投河奔井、荒年饿死……”等等名目，分工之细，令人瞠目结舌。再如门神，也有“主司户枢门神、神荼郁垒、捕鬼钟馗、护槛将军、监脊瓦将军”等等之别；有的管前门，有的管后门，有的管房门，有的管门槛，有的管屋顶上的脊瓦，想得周到，唯恐疏漏。至于土地，则更是五花八门，有田头土地、

宅基土地、栏头土地(又分猪栏、牛栏、羊栏等)、桥头土地等等，数不胜数。在嘉善“斋天”仪式中，道士先生请神的最后，还总括道：“河天内外，八万四千星宿，恭望天德，俯垂洞鉴，普降洪恩”。那意思就是说，一切事物都有神，列名是列不完的，没有列到的各路神道，请统统光临施恩。

民间迷信组织的神系，受道教的影响比较大，有的神是从道教神中原封不动搬过来的，但它比道教的神更漫无系统，更庞杂广大，带着原始信仰明显的特征。它们的造神是从两条轨道上复制出来的，一是按照人类社会的等级观念，有君有臣，有主有仆，每一个主神，下面都附属有各种等级各种职司的小神，所以每一小主神都是一个小神系，它们又属于更大的主神，直到最高神。一是按照自然物神观，按照这种观念，天下万物都有神，于是一物一神，可以分而又分，漫无边际。

僮子也好，唱神歌先生也好，他们做会时，排列的神，都是上中下三界，三界各有神群。

杭嘉湖唱神歌先生在祭祀中的三界神是：

上界天仙：首先是三位最高神：三世如来、三天上帝、玉皇上帝(它们的位次，实际上并未排定，有时三世如来在前，有时以三天上帝或玉皇上帝为中心)。

最高神下面有：观音、文殊、普贤、三官大帝、南极仙翁、真武大帝、文昌梓潼帝君、孔圣、关帝、张仙、值年太岁、八仙、财神、蚕神、药王等一批高级神灵。此外，还有一些比较原始的神灵，如伏羲、丰隆、望舒、飞廉、恶来、神荼、郁垒、牛郎、织女等等。

中界云仙：是以城隍、土地、灶君为主的一大批地方保护神。不少守护神是有名有姓的凡人，生前做了一番事业，死后被人民塑造成神，如南朝圣众、刘王、金总管、李王、曹大将军、朱令公、施王、晏元帅、张六五相等；此外，还有一批以职司命名的，如田公地母分管农业收成，栏前土地分管畜牧，痘官老太分管疾病，太钧仙娘分管

生育，井泉童子分管水井等。

下界水仙：地位比较低，但仍然很重要。如土皇天子职司阴阳二宅，凡造屋、坟葬、建灶等事，均需祭祀它。还有五路财神，与上界天仙中的财神不同，却也管着人们的财运。还包括诸如马福总管、船主相公等一批凶神恶煞。

在骚子先生赕佛做会时，把神排成了井然有序的系列，俗称排筵，筵的规格不一，多至十三筵、九筵；一般以七筵为通用，有高筵、文筵、武筵、中筵、正筵、东筵、西筵。各筵神祃的排列是：

高筵：1．三世如来；2．三世上帝；3．玉皇上帝；4．普门大士；5．三元大帝；6．南极仙翁；7．玄天上帝。

文筵：1．文昌帝君；2．魁星铁斗。

武筵：1．关圣帝君；2．张仙大帝。

中筵：1．值年太岁；2．五显灵官；3．铁扇公主；4．赐福财神；5．正乙玄坛；6．福德五圣；7．蚕花五圣；8．招财进宝；9．利市仙官。

正筵：1．城隍之神；2．南朝众圣；3．刘王正神；4．金府总管；5．忠正李王；6．曹大将军；7．朱府令公；8．施王正神；9．晏公元帅；10．张老相公；11．青龙吉庆；12．和合二仙；13．田公田母；14．痘官老太；15．太钧仙娘；16．栏前土地；17．土地；18．土地。

灶台：东厨司命。

东筵：1．五路财神；2．勾销仙司；3．草野三相。

西筵：1．船主相公；2．马福总管；3．顺风老太。

土筵：1．土皇天子；2．青龙白虎；3．土皇夫人。

以上四十八神祃。另有：

三天台：三天上帝。

符官台：1．上界天仙符官；2．中界云仙符官；3．下界游仙符官。

民间信仰的神虽然非常庞杂、错乱，很难说它有个完整的体

系，但从上述的筵席排列看，在庞杂错乱之中，还是有序可寻的。各层神都掌管着一定的职司，井然有序，构成了一定的神谱。当然，这也仅仅在相对的意义上说，民间对神的观念，仍然有许多不确定性和实用性。如《从骚子歌看吴越民间神灵信仰》的调查报告中，"半筵"所列的神就不相同。各种不同内容的会，神的排列也不一样，如以祀田蚕为目的的会，所供奉的神，把别的会中并不重要的神，如田公田母、蚕神，排列在主要的位置上，而其他重要的神则退居在陪祀的地位上了。别的内容的会，神的排列又另有一种。

民间信仰的神系，还有地区上的差别；每个地区都有各自的奉神集团（业余或半职业的神职人员），他们的神谱常常会有不同。由于不同地区人们的生产和生活习惯上的不同，在某一地区常常会有自己最信仰的神。

师承的不同，也是民间信仰中神系不固定的原因。每一个师承不同的神职人员，往往有自己的一套神谱，在嘉善的"斋天"祭祀时，不同的道士先生所接的神就大不一样。他们的神谱大多广大无边，如有一个道士先生在"发遣"中所请的"上请到三十三天天顶上，下请到五湖四海各州城，东请到日出扶桑国，西请到释迦牟尼佛门村，南请到普陀六迦山顶上，北请到潼关关外世（面）转回程……"，天上地下，四面八方，无所不包。除掉一般都要请的儒、释、道和各路地方尊神外，还要请许多闻所未闻的所谓"神道"，统统罗列进来，如"清朝满洲太太，达兵达将。挞猎苏候王，哈眯俐圣帝；西宫殿上，日月齐王、万岁天下、四宫老夫人、法天上帝；紫微宫中，七郎十娘子，采花娘子、献花娘子、献果娘子、吹笙娘子、拍板娘子、奏箫娘子、真村肃王太祖夫人、东江六主施相公、上中下三殿三宫夫人、浓妆一界夫人、描龙绣凤夫人、吟诗作赋夫人，攀花识景夫人、自进自退夫人、称眉立眼夫人、伸手伸脚夫人、发热发寒夫人、头红面白夫人、朝凉暮热夫人、头疼肚痛夫人、绣奶公、绣奶婆；……土皇天子、年土月土夫人、日土时土夫人、东方青土夫人、南方赤土夫人、西

方白土夫人、北方黑土夫人、中央黄土夫人；大土小土神君、土乡土相神君、土文土武神君、土公土母神君、土子土孙神君、青龙白虎朱雀玄武神君；怪皇天子、怪异神君、有形无形怪异神君；石磨不推自动怪异神君、雌鸡报晓怪异神君、雄鸡生猡（猪）怪异神君、老鼠祈忏怪异神君、蛇挂高梁怪异神君、家犬扒壥怪异神君、抱砖拢瓦怪异神君、有头无尾怪异神君；阴阳宫内、天上雌杀、地中雌杀怪异神君；年杀月杀神君、日杀时杀神君、子午卯酉杀神君、辰戌丑未杀神君、东方青杀神君、南方赤杀神君、西方白杀神君、北方黑色神君、中央黄杀神君、三十六大杀神君、一百二十杀神君；河内水仙朝奉、河内七官人；五道大明王、五道小明王、令伤圣众、有妙伤官、无妙伤将；年梦月梦神君、日梦时梦神君、是梦非梦神君、梦江梦海神君、梦桥梦路神君；敲锣擂鼓儿郎、撑篙饰跳儿郎、摇船水手解缆将军；苏州府吴江内人，神河白荡湾为住，西正圩上女千金，陈太夫人。”①

看了这一个民间神谱，可以知道唱神歌先生所骋驰的神灵世界的无边无涯；天地间不仅是物有神，人的每一举眼，每一投足可以有神，自然界的每一偶然现象可以有神，甚至自然界不存在的事物，只要道士先生思维能够骋驰到的都可以有神。这种神系带着很大的随意性，这个道士先生接请的是这些神，别个道士先生接请的又可以是另一些神，其间可以有很大的不同。

（四） 民间的祭祀活动

吴越地区多淫祀，自古已然。《淮南子》就说：“吴人鬼，越人鬻。”所谓“鬻”，据《说文》注释是“鬼俗”，也就是祭祀鬼神已经成为吴越人的习俗。《史记·封禅书》说越人“祠天神、上帝、百鬼”。至今在吴语地区的岁时风俗中，鬼节甚多，清明、中元、下元、冬至、过年等节日，都是祭扫坟墓或祭祀祖宗和孤魂野鬼的日子。这些情况

① 参阅调查材料《浙江嘉善王家埭村“斋天”祭祀活动》和《从骚子歌看神灵信仰》。

在前面已经详细叙述过了，这里只作一些补充叙述。在长江口的横沙岛上，每年七月半，有祭“十兄弟”之俗，据说这十兄弟是岛上最早的一批开垦者，送他们到岛上来的船只开走后，岛上发了一场大风雨，火种被淋熄了，他们饿死在岛上。而今岛上居民把他们奉为开岛的祖先，受到每户人家的祭祀。在舟山群岛的定海城里，九月初二要办“屠城羹饭”，这一天是清军破城，军民被屠杀甚多，后人是以祭之。在嘉定祭祖宗时，祭桌上要多放一双筷子，是祭一个对人民做了好事的罪官，他是从外地发配来的，所以，祭祀时要向外喊一声“外客来吃”。这些都是有对象的，对一切孤魂饿鬼，吴地人都给予祭祀，叫做“做野羹饭”。

民间祭祀活动，除了请僧、道和唱神歌先生大规模进行外，最普遍的方式是与日常的生产和生活结合着进行的，举例说：

1．与生产相关的祭祀

(1) 渔业祭祀

渔业生产，特别是出海捕鱼，劳作艰苦，风险大，一遇风浪，常有船翻人亡之虞；而且劳动的收获，也常有很大的偶然因素，有时满载而归，有时则空船而返。所以，渔民的祭祀活动，比其他行业做得认真而频繁。在科学不发达的旧时代，他们把自己的安危依附在神灵身上，希望得到它们的佑护。

出海祭神，是渔业生产中一个很重要的祭祀仪式。渔汛期分“起水”“头水”“二水”“三水”等四水，每水（转汛后第一次出海）出海前都要进行祭祀，各地做法不同，宁波地区出海前先上香拜菩萨，再以酒菜请菩萨。船老大向娘娘菩萨（海神）参拜许愿，祈求“给我扨第一对”（产量最高之意），并许以做戏之愿。鄞县“大对船”出海，先在“龙王堂”演戏敬龙王，然后请菩萨下船，渔民更衣沐浴，手捧佛袋，边走边敲锣，锣声为十三下，请到船上就把佛袋钉在船舱内，再邀亲友上船吃酒。出海时鞭炮齐鸣。

温州叫“做鱼福”，出海前渔民们先祭祀海神，烧金银纸箔，燃

放爆竹，祈祷下海人口平安，举网能多得鱼。

台州则举行船祭，烧一锅开水，锅里放上银元，俗称“银汤”；先用来淋浇船眼，俗称“开船眼”，次淋船头，再依次淋船左右舷、帆、舵、橹等，其意思是去邪取正，大吉大利。淋过净水后，用猪头、猪肉等酒馔放在船的大手边（左边，俗称帆边），祭神、祭天公、祭三官（天官、地官、水官）、祭财神、烧金箔冥纸。

接着，又用同样的祭品设祭于船的小手边（右边，俗称橹边，水仙门口），从船边垂下一根线到海面，烧千金及银箔纸，意思是祭祀溺海的野鬼，祛邪保安。

舟山举行海祭，俗称“开洋”。旧俗开洋前，先要在船上祭告神祇，烧化疏牒，称为“行文书”。供祭以后，把一杯酒和少许碎肉抛入海中，叫“酬游魂”，以祈祷渔船出海顺风顺水，一路平安。

出海祭祀的仪式，各地虽有不同，但都为渔民所隆重举行的。

在生产过程中，还有多次仪式，如宁波渔民，在下网前，要烧金箔，用黄糖水洒遍全船，也往渔民身上洒，以示干净。并用盐掺米洒在网上和海面上。若生产不顺利，再洒盐米于海上，点燃稻草把，待冒出青烟，举之于船四周挥舞，以驱邪。遇狂风大浪发生危急时，则向大海抛木柴，求神保佑，并许以大经。

捉到第一条大黄鱼，先供船上菩萨。

黄鱼丰收要做“鱼戏”，称为“谢洋”。在温州要在江边大开道场，进行“报赛”。夜里放海灯。

（2）农业祭祀

农业生产的祭祀活动也是很频繁的，它和节气关系比较密切。吴越地区是典型的水稻产区，祭祀多与水稻生产有关。

水稻开种之前，就有种种准备的祭祀活动，如杭嘉湖农村普遍在除夕或正月半有“烧田蚕”之举，村民们手擎火把，敲锣打鼓，在田岸上奔跑，或将火把甩上落下；有的地方，还舞火流星，放爆竹，口中还唱祈求田蚕丰收的歌谣：“火把掼得高，三石六斗稳牢牢。火

把掼到东，家里堆个大米囤；火把掼到南，国泰民安人心欢；火把掼到西，风调雨顺笑嘻嘻；火把掼到北，五谷丰登全家乐。”等等。也有在田中烧茅草、茭白草的，在宁波地区，俗称“驱蝗虫”“烊火卵”。这在实际上起到了消灭越冬虫病害的作用，为春种做好准备工作。

立春日，举行“春牛会”，也称“鞭春”。一早农民就把所养的牛牵出来，披挂上彩绸缎带，两只牛角之间扎上大红球，打扮一新。旧时，官府作为“迎春”之举，县官要亲自带领当地绅士，手拈干香，簇拥在牛后面，出发到城外校场，摆开香案，向牛行礼如仪，接着一阵鞭炮，然后回城。旧时，农民种田靠牛，“春牛会”是一种耕前的祈求活动。

在耕种的每一个过程，如开犁、播种、拔秧、插秧、耘田、驱稻瘟、开镰等，都有繁简不同的仪式，如金华地区，在开犁那天，农民要祭牛栏神和举行拜犁仪式。拜犁只用三炷香，两张利市（纸钱），焚之三拜即可，以求犁耙顺当。在浙江的很多地方，拔秧的第一天，要“开秧门”，农民在拔第一棵秧时，要用香和蜡烛到田里烧一烧，再开始拔秧。插秧的最后一天，要“关秧门”，晚上要摆一桌酒菜，给种田人吃，叫做“吃关秧门酒”。在长兴开秧门那天，挑第一担秧苗下大田前，必先喊一声“老田公”，请他保佑。在金华地区和杭州市郊开镰前要祭五谷神，从田里摘五个稻头，蒸熟后插在饭上，再配以菜和茶到田头祭五谷神。有的地方六月初一，家家户户进行烧田头活动，也叫“请五谷神”。

在稻谷生长过程中，为了消灾祈丰，还要串插许多祭祀活动，如宁波地区，早稻飘香季节，要举行“稻花会”。遇到病虫害，有驱稻瘟的活动，有的在黎明前由田主倒拿破扫帚呼叫，然后把扫帚倒插在田中；有的迎龙灯送瘟神，龙灯在田间绕转后，送到村界处，将灯放在那里过夜；有的组织保稻会，将本保神抬到田间巡行，请神驱瘟；有的把神像置于田中，众人持燃烧着的麦秆，高声呼喊以除瘟。在丽水地区，还有告稻虫的活动，到大王公菩萨或其他神灵前，点香烛，供祭品，控告害虫危害庄稼，并祈求神灵杀虫灭灾。

遇到天旱，各地都有求雨的祭祀活动，一般规模都较盛大，往往合村出动，前去龙潭求雨。求雨祭祀仪式，各地也有不同，大致包括取龙、请龙王、求龙王、晒龙王的过程；有的地方没有龙王庙，就把本地崇信的神道，抬出来晒，如上海的闵行地区把火神抬出来在烈日下烤晒，嘉兴、桐乡求雨有晒周仓，还有晒宴公的；在湖州当地庙里可以离神位的菩萨都可抬出去晒，让菩萨去体验体验干旱的苦恼。

稻谷收割时，有"尝新"的祭祀，就是把新收割来的稻谷，做熟了，或做成糕团，先祀神和祖先。在温州"中庭摆一张小桌或茶儿，放一盘茄子、一盘豌豆或一碗新米饭，点香烛插在新米饭上祭祀，叫'敬天地'"。

农业丰歉与雨水适时关系极大，所以，农业祭祀除了与劳动密切结合的各种活动外，向天地神祉祈求"风调雨顺、五谷丰登、人口平安"的一般祭祀活动，也是很多的，前面我们已谈到"祀田蚕""斋天"之外，还有诸如萧山的春祈秋报、温州的拦墙福、迎社神等等活动，各地类多有之。

2．与生活习俗相关的祭祀

人的一生，有许多礼仪和祭祀仪式，这方面各地也有种种不同的习俗，举例来说，如浙江的畲族孩子出生前就有催生和供床公床母之俗。临产时要祭祖，仪式是胎儿的祖母或外祖母，手点三炷清香明烛，插在祖炉上，一边扣拜，一边念道："堂上祖师，脚下师男要添孙子孙女，保佑顺和降临。"念完烧纸锭。

吴地汉族的诞生礼仪，有"三朝"、"满月"、"百日"、"周岁"等，都有相应的祭仪。旧时重视"三朝"，三朝之日，杭州要烧太钧纸（太钧娘娘，吴山有殿，叫"太钧送子殿"）；宁波一带在产房内摆简单羹饭，点香烛于米筛内，祭祀床公床婆；象山一带，要办"三日羹饭"，感谢祖宗送来子孙。余姚则在婴儿出生第七天，请床公床婆。其他如满月，有的地方也要祭神和祖宗。

人的一生有许多关节，成年、上学、受业、拜师、结婚、寿庆、生

病一直到死亡，都有许多祭祀活动。其中以渡关、招魂和死亡祭祀，最具信仰特征，祭仪也最为隆重。以招魂仪式来说，旧时在人生病或死亡时，要举行“招魂”仪式。这种祭祀仪式在吴语地区极为普遍，其中嵊泗列岛的“潮魂”，最为典型。因为必须在潮水涨时举行，所以称为“潮魂”。岛上认为：退潮时，海上的阴魏离家很远，无法召回，只有涨潮时，游魂随潮而来，才能把魂召来，所以，潮魂一般都在初一、月半大潮汛举行。

据金德章调查，潮魂分两种，一曰“追魂”，一曰“招魂”。

追魂是死在海里的渔民尸体已找到，七魂六魄尚有三魂四魄剩在尸体内，只要招得失落在海里的四魂二魄就行了。招魂则不同，渔民死在海里，连尸体也没捞上岸来，七魂六魄全丢失了；而且没有死者的尸体，必须找个替身，这个替身就是稻草人。舟山渔谚有“嵊山箱子岙，十口棺材九口草”，就是说的这种悲惨事实。

追魂的程序是：死者家里摆起一张供桌，供桌后即躺在竹床上从海里捞上来的渔民的尸体，供桌上竖着灵牌和供着祭品。灵牌上写着死者的名讳。早晨，请四个道士到家里念经。经念毕要读祭文：“×××，某月某日在某处被海水淹死。家在某岛某村。恳请东海龙王，过路尊神把×××活灵送送来罗！”死者家属应声：“来罗！”一边燃烧锡箔，纸马酬谢龙王尊神。在此同时，在海滩上沿潮水边摊开二张篾簟，摆满鱼肉水果等各种祀品。这是给送魂上岸的海鬼吃的。快到涨潮时，祈祷海鬼的海滩上要点燃香烛，燃烧预先备好的五百佛、七百佛之类的佛经。三个道士继续在家做佛事超度阴魂，一个道士到海滩用摇魂铃招魂，从下半天到深夜，一直到潮水涨平。招魂幡上写着死者的姓名、地址、生辰八字。[3] 道士和亲属在潮水线边走边喊。道士摇着铃喊：“×××，海里冷冷屋里来呵！”穿孝衣的亲属应声：“来罗！”这样往返几次，然后把招魂幡拿回家来供在灵坛上，再在死者头顶晃动几次，意为把失落在海里的那一部分灵魂追回来了，重新招入死者躯体中。

招魂的规模和场面比追魂要大，其程序是：先在死者家里搭起祈台，放上供品；然后请七个道士一个和尚来施法术。上午先在家中施法引魂，下午潮涨时道士与和尚背着招魂幡一起去海滩。海滩上有一个用船上的篷帆搭起来的漫天大帐，帐篷内设置一个大醮台。帐篷外竖着一根长竹竿，一只渡关鸡用黑布包头，放入篮中，篮端开口处用死者的旧衣罩好，然后吊上竹竿。

帐篷内的醮台前有东、西、中三张供桌，二低一高。道士和尚念经坐在中间高桌的两旁。东西二张低桌上供着各种供品。在高桌上竖着死者的灵牌，写着死者的姓名和生辰八字。高桌后面正位是一把大椅子，端坐着一位稻草人，这就是死者的替身。

在海滩上，沿着潮水线，同时燃烧着几堆篝火，映得海面一片通红。

潮水渐渐上涨，醮台上香烟绕缭，钟钹之声越来越响。这时，放焰口的和尚领唱："南无天上皇菩萨……"七个道士随唱："乃莫！"一边敲鼓、合钹、摇铃、击木鱼。

潮快涨平时，夜已深沉，潮魂渐达高潮。据传，和尚念经是施舍给巡海夜叉和海鬼，叫他们不要阻拦阴魂上岸。

潮已涨平时，海上的游魂已快登岸，这时一道士手执招魂幡（幡上写着死者的生辰八字），和尚摇魂铃，至海口去招魂。后边随着十个亲属和帮工，手执火把和书写着死者姓名的灯笼随着道士一齐叫唤。和尚喊："×××，海里冷冷屋里来呵！"随着应声："来罗！"声音十分凄凉。沿着海滩如此往返数次叫唤后，待篝火的火焰渐渐减弱，快至熄灭，和尚急促的摇铃，反复的跨越火堆而狂走，并念着咒语，然后回到帐篷内的供桌前，把一天来所念的五百佛、七百佛、香烛、锡箔与引魂幡一起在稻草人前焚烧。

与此同时，留在帐篷里的道士大声念经，敲打法器，并由领头的道士去帐篷外牵动吊在竹竿上鸡篮里的绳索，使鸡受惊在篮里活动起来，并要死者的一个亲属，朝渡关鸡叩拜祈祷。据传，鸡的

抖动意味着死者灵魂正在招入雄鸡之中。此时，帐篷内和尚拍打着"僧木"，焚烧符咒，并撒米至稻草人周围。撒米动作很特别，和尚捏米在左手，用右手指甲去弹。米弹开去，把野魂赶走，把死者的真魂引进来。

米弹完了，把悬挂在竹竿上的渡关鸡放下来，和尚双手从篮里把鸡捧出来，放在供桌上，让鸡随意地吃着供品。然后，和尚抱鸡至稻草人头上旋三圈，左旋三圈，右旋三圈，意味着死者的七魂六魄已从鸡魂里完全进入稻草人中，这才把鸡放掉。死者亲属把稻草人放入棺木之中。

嵊泗岛上招魂仪式的复杂和隆重，为别地所少见；这是由于嵊泗岛的特殊环境和渔民的生活条件所决定的。"十只棺材九口草"的民谚道出了旧时嵊泗渔民的悲惨命运，包含着渔民心头的深刻哀痛。特殊的生活条件形成了特殊的民俗，笔者在浙江沿海的温岭渔村石塘调查时，听到这么一种风俗：新人结婚时，来客对新郎的贺词竟是"你将来要死在这张床上的"，新郎听了满脸喜气。照平常的说法，这是多么不吉利的话，在石塘却是大吉大利的。因为，在旧时代有多少渔民是能死在床上的？了解了特殊的生活条件，才能理解由此而形成的特殊风俗。

四　宗教在吴越地区的传播及其世俗化

我们把宗教信仰也包括在民间信仰中，因为宗教信仰在民间的影响既巨且深，它的最广大的信奉者还是民间各阶层的人，"三尺头上有神明"，旧时是吴语地区人们的普遍信念。吃斋茹素，烧香拜佛，特别在举行庙会的时候，不知卷入了多少的村宦乡民，虽然其中大部分并不是一心礼佛拜道的虔诚信徒，在他们的头脑里并没有自已是佛教徒、或道教徒的明确意识，只是自动生活在宗教的世俗氛围中，自然地信奉起佛和道的。平时生活中碰到什么喜

神佛来。他们既信佛，也信神，尤其对既非佛，也非道的地方神祇，信奉尤其虔诚。

地方神可以说是从原始信仰中演变过来的，民间对它的信仰，比对儒释道的菩萨和神的信仰还要早，在中国，原始时代就已经建立神庙了①，进入到阶级社会后，造神就成为奴隶主阶级和封建阶级统治人民的一种手段，所谓圣人以“神道设教”，就体现了这个意思。《礼记·祭法》中曾说到统治者造神的原则：“夫圣王之制祀也，法施于民则祀之，以死勤事则祀之，以劳定国则祀之，能御大菑则祀之，能捍大患则祀之。”这中间没有一项不以巩固统治作为目标的。古代统治者的造神原则，对后代民间的造神影响很大，不过不同阶级的造神，自与它的阶层利害分不开，这我们在下面谈地方神的时候再说。

的僧人不同，很重视对一般民众的传教。他一到吴地，即“建立茅茨，设像行道”，并推动了吴主孙权建塔造庙，传说孙权在吴地造了十三座塔，“由是江左大法遂兴”[1]。康僧会的宣扬佛教不是用深奥的道理说教，而是用一种“神异故事，讲天堂、地狱一套善恶报应”[2] 的通俗教理，来取得群众的信仰。

传说中由赤乌年间所建的寺院，不下数十处，虽然历史上并没有明确的记载，但在志书上却多有述及，历代演变的线索大多历历可数。见之于志书的吴时初建的寺院，大致有如下一些：

名称	地点	创建年代	创建人	出处	备注
大报恩寺	南京	吴赤乌年间	为康僧会建	江苏风物志	即建初寺
定慧寺	镇江	东汉献帝时		江苏风物志	旧名普济禅院
通玄寺	苏州	吴赤乌年间	孙权母舍宅建	江苏风物志，又见吴县志	后改报恩寺
普济禅院	苏州	吴赤乌年间	为康僧会建	江苏风物志，又见吴县志	后改瑞光禅寺
东禅教寺	苏州	吴赤乌年间		吴县志	旧名镇国院
兴国教寺	苏州	吴赤乌年间	郡人叶氏舍宅建	吴县志	
东华严讲寺	苏州	吴赤乌年间		吴县志	
宝光讲寺	苏州	吴赤乌年间	吴郁林太守舍宅建	吴县志	
白莲教寺	苏州	吴赤乌年间		吴县志	
龙华寺	上海	吴赤乌年间	康僧会始结茅茨于次	上海志	

① 见《高僧传·康僧会传》。

② 高振农《龙华寺》，上海社会科学出版社 1988 年。

（续表）

名　称	地　点	创建年代	创建人	出　　处	备　注
静安寺	上海	吴赤乌年间		上海志	
海会寺	上海三林乡	吴赤乌年间	孙权母修	上海志	
普提寺	嘉定安亭镇北	吴赤乌年间		嘉定志	
金粟寺	海盐六里乡	吴赤乌年间	康僧会建	海盐县图经	后改广惠禅院
通元寺	海盐通元镇	吴赤乌年间	孙权夫人舍宅建	宋濂集吴地记	后改法喜寺
正德院	嵊县	吴赤乌年间		嵊县志	后改庆爱寺
上省教寺	诸暨	吴赤乌年间		诸暨志	
普济教寺	慈溪县	吴赤乌年间	阚泽舍宅建	宁波府志	唐为德润院
五磊寺	慈溪县	吴赤乌年间	孙权母出资建	五磊寺志	印度来华梵僧那罗尊者在此结庐
广福寺	鄞县	吴赤乌年间		鄞县通志	
妙智讲寺	鄞县	吴赤乌年间		鄞县通志	
阮山教寺	鄞县	吴赤乌年间		鄞县通志	旧名寿圣院
资福寺	天台县	吴赤乌年间		天台山方外志要	
翠屏庵	天台县	吴赤乌年间		天台山方外志要	
兴福寺	黄岩县	吴赤乌年间		赤城志	
宝轮寺	黄岩县	吴赤乌年间		赤城志	
广孝寺	黄岩县	吴赤乌年间		赤城志	
上封寺	永康县	吴赤乌年间		永康志	
多福院	金华县	吴赤乌年间		金华志	
静胜寺	金华县	吴赤乌年间		金华志	
南屏庵	金华县	吴赤乌年间		金华志	
灵雨庵	金华县	吴赤乌年间		金华志	旧名慧花庵

传说当然不能作为事实，志书中所载赤乌年间所建的寺院，是否就是赤乌年间造的，谁也说不清楚；但在东吴时代，佛教在吴地已具有一定规模，这是没有疑问的。

吴越地区佛教到了东晋有了较大的发展，寺院增建到一千七百六十八所（晋时尚只有一百八十所）。南朝是吴地佛教的兴盛时代，据沈曾植《南朝寺考序》引《释迦氏谱》说："东晋遍安一百四载，立寺乃一千七百六十有八，可谓侈盛；自宋迄梁，代有增加。"南朝佛寺以梁为最多，计有寺二千八百四十六所，据史所载：宋有寺一千九百一十三所，齐二千〇一十五所，陈一千二百三十二所，都比梁时为少。其原因：一是梁武帝对佛教提倡之力，史无二人，他大力斋僧建寺，自己也曾舍身为僧，又叫臣子用大量的钱把他赎回来，从而增加了寺院的经济力量。所以，从他之后，寺院就称为萧寺。一是梁末遭了侯景之乱，寺院毁损大半，因此，陈时寺院数急剧下降。

当时佛教的信奉者多数还停留在上层阶级中，《南朝佛寺志》著录的二百二十五座著名的寺院，其中为孙权时所建者一，晋三十九，宋六十，齐二十三，梁九十一，陈十二；而这些寺院的创造人除原书不详者外，计属于皇帝者三十三人，后妃、公主十七、王公十五、官僚三十、僧侣十六、商人一，官府强迫老百姓集资修筑者一①。可见六朝时期著名寺院，极大部分为统治者所建造。但这并不是说，佛教还没有传播到民间，从东晋到宋、齐、梁、陈，建寺都在一千数百以上，这当然会影响到民间的信仰，可以想见佛教在民间也已有相当的传播了。

隋唐时佛教又有进一步发展，据《五十年来隋唐佛教寺院经济研究》一书统计，隋时有佛寺四千座；唐时的寺院，古籍所载多有出入。据《隋唐佛教》一书所载，唐代大中寺院近五千所，

① 梁《高僧传》卷五《道安传》；《大正藏》五〇卷。

小的庙宇有四万所，这大概是比较合乎事实的，因为佛教传播到这时，民间自己祀奉的小庙宇，一定会比上层阶级所建立的著名的大寺院来得更广泛而多。这也可看出，佛教到唐时已经世俗化了。不过上述的统计，应该是就全国而言，不仅仅是吴越地区。

五代时期，佛教在吴越地区又有过一次向民间大普及机会，那就是吴越王钱镠时代；钱氏好释，广造堂宇，历史上是有名的，但钱镠和钱俶时代究竟造了多少寺院，史籍上却没有确切的记载，其数量一定是惊人的。《萃记》一二二卷《金涂塔记》中说吴越王钱俶造八万四千宝塔①，塔和寺往往是相联的，由此可以推论寺院数字也不在少数。

宋元两代，吴地的佛教寺院无考，但据南宋绍兴二十七年(1157)的统计，有僧尼二十万人，此时全国人口仅一千六百八十四万二千二百零一人，僧尼的比例是相当大的，这里就可得出结论，在南宋时期，吴地的佛教是相当兴盛的。

明清时期，中国社会处在封建时代的末期，在封建社会的内部产生了新的经济因素的萌芽，在吴语地区的苏杭一带，商品经济有了许多发展，城镇日益繁荣，但宗教势力却愈演愈烈，更加世俗化，宗教信仰进一步渗透到人民的生活之中，与民间的习俗结合起来。吴语地区而今有些遗风旧俗，都可追溯到明清两代。寺院在明清时代得到大量的建造，有的村镇，寺庙成群，如南通的石巷镇，旧时一镇之内就有七十二个庙；在上海青浦县的金泽镇，以桥桥有庙著称，全镇有桥四十二座，建庙却在四十二所以上。明清时代寺庙数的统计是极不完全的，但被记载在典籍中的寺院数，仍大大地超过以前的时代，如以清初为例，据《大清会典》所载，清初约有大小

① 《大正藏》五十一卷《五岳总胜集》中亦记有吴越造塔八万余座的事，见范文澜主编《唐朝佛教》，第307—308页。

寺院近八万所①。其中民间私建寺庙占了极大多数,可见佛教普及到民间的程度,吴地这时期的寺庙数没有明确的记载,但据吴地经济发展的情况和民间对佛教的信奉程度来考察,其比重是较大的。

从吴语地区历来的佛教寺院的建造情况，可以看出佛教在吴语地区的传播和普及。概括说来，在吴赤乌年间开始建造寺院以后,大致经历过几个起伏,东晋承吴之后,有个初步的发展,南朝出现了一个小的高峰,隋 唐有进一步发展，五代的吴越曾有异峰突起,明清是繁荣期。唐宋时期宗教在民间的传播加剧,出现了大量的民间自造的小庙。

道教在吴越地区也是影响很大的一种宗教，它在吴地发生得极早,传说早在西汉景帝时(前157—前141),有陕西咸阳人茅盈、茅固、茅衷弟兄三人到此修道成仙，号称"三茅真君"。这"三茅真君"还有更早的来历，在《史记秦始皇本纪集解》中引有《太原真人茅盈内纪》说："始皇三十一年九月庚子，盈曾祖父濛乃于华山之中,乘云驾龙,白日升天。先是其邑谣歌曰:'神仙得者茅初成，驾龙上天入泰清,时下玄洲戏赤城,继世而往在我盈，帝若学之腊嘉平',始皇闻歌谣而问其故,父老俱对,此仙人之歌谣，劝帝求长生之术。于是始皇欣然,乃有寻山之志,因改腊曰嘉平。"秦始皇求仙与茅山道还有这么一段历史渊源，这很可能是后世的道士编造的一种传说,意在说明茅山道远在天师道之前就已发生了②。到了南朝梁时陶弘景在茅山修筑道观,尊奉三茅真君为祖师,创立了道教的茅山派。

汉末的太平道与吴越地区也有密切关系,它的道首于吉,住在

---

① 《清朝野史大观》，七一卷《清末述异·康熙时直省寺庙僧尼总数》的记载:康熙六年七月礼部统计:全国"敕建大寺庙共六千零七十三处，小寺庙共六千四百零九处。私建大寺庙共八千四百五十八处，小寺庙共五万八千六百八十二处。"合计七万九千六百二十二所。

② 窪德忠《中国道教史》,上海译文出版社1987年。

山东，常往来于浙江和山东之间，信徒很多①。有一次，孙策在郡都城门二楼设宴招待众将和宾客，当盛装的于吉手持仙人铧出现时，在场的有三分之二的将军和宾客下楼迎拜，掌宾者禁诃不止。由此可知，于吉不仅为一般百姓所信，而且在上层也有许多人信奉他。

在三国时代，曹操是不相信鬼神的；和曹操的魏国对峙的吴国，神仙思想却异常盛行，据杜光庭的《历代崇道记》所说，孙权建有道观三十九座，其中包括天台山的桐柏观、富春的崇福观、建业的兴国观、茅山的景阳观等；度道士八百名。《吴志》卷九《吕蒙传》中说到，东吴名将吕蒙病危时，孙权曾让道士为他占星乞命。可见孙权是很相信道士的法术的。

道教在吴越地区得到进一步传播是在东晋时期，王公大臣上层名士热衷于道教的，屡见不鲜。晋废帝时(365—371)，任都督徐兖青幽四州诸军事，平北将军，徐州刺史郗培，与其弟郗昙信仰天师道；大书法家王羲之尤笃信道教，去职后，“与道士许迈共修服食，采药石不远千里，遍游东中诸郡，穷诸名山，泛沧海，叹曰：我卒当以乐死”②。其子王凝之因相信鬼兵会来相助，不加防备，结果被孙恩杀死。此外，上层贵族如殷仲堪常说：“三日不读道德论，便觉舌本间强。”③ 除许迈之外，东晋还有著名道士葛洪，他著的《抱朴子》一书，集神仙思想之大成，对后世影响很大。南朝梁时的有名道士陶弘景，就是得到葛洪的《神仙传》，昼夜研寻，“便有养生之志”的。陶弘景是上清派道教教派的缔造者，他的著作很多，著名的有《真诰》、《登真隐诀》、《真灵位业图》等。在葛洪和陶弘景之时，道教的神系就已基本完备。后世所祀奉的道教的神，在他们的书

---

① 《三国志孙策传注》引《江表传》说：“时有道士瑯琊于吉，先寓住东方，往来吴会，立精舍烧香，读道书，制作符水以治病，吴会人多事之。”

② 《晋书·王羲之传》。

③ 《晋书·殷仲堪传》。殷孝武帝时任都督荆、益、宁三州军事，振威将军、荆州刺史。

中几乎都找得到。这个时期，在吴语地区道教已为民间所广泛信奉。《隋书·经籍志》中说："三吴及边海之际，信之愈甚。"[①] 它概括了隋以前江南地区道教的盛况。

道教在吴越地区民间的影响，并不比佛教小，只是它们的祀奉方式各有不同。如果从寺院和道观的数量来看，那末，佛教的寺院是大大地多于道观的；即使是道教最受朝廷优待的唐朝，道观也只不过是寺院的三分之一，据《大唐六典》卷四所载，在唐玄宗开元年间，寺院有五千三百五十八所（内尼庵二千一百十三所），而道观只有一千六百八十七所（内住有女冠的道观五百五十所）。在唐以前，道观的比例很可能会更小。从一些地方志上的材料看，清朝末年，道观和寺院的比例大约是十分之一；从近年来的调查材料看，情况也差不多。但这并不说明两教在民间影响的大小，其实，以吴语地区说，道教在民间的渗透力，并不比佛教差；民间的许多祭祀活动，都得有道士来主持，有的仪式由和尚和道士共同参与，例如嵊泗的祀龙王求雨的仪式，就由七个道士、一个和尚敲钹撞钟共同祈祷[②]；余姚举行庙会之前，也要由和尚、道士共同放出年岁不吉，需要举行庙会的空气，使人们信而捐款。杭嘉湖许多地方中元节做"盂兰盆会"，也由和尚道士一起放焰口、做道场；在嘉善下甸庙乡一带在举行放水灯的祭祀仪式时，用二条船，一条请一班（五、七人）和尚念佛经；另一条船则请一班道士，两条船碰在一起，同时行驶。湖州发火灾但未冒顶，认为是龙王保佑，驱走了火神，要请和尚道士念经谢神。在民间的心目中，和尚、道士是同样具有神力的，两边都请比较放心。至于民间有人生病、小儿受惊，捉妖驱鬼，那更是道士的事情。在民间习俗信仰中，用到道士的地方比和尚还要多。

为什么佛教的寺院多，而道教的宫观少呢？原因是多方面的，

---

① 《隋书·地理志》中也说："江南……其俗信鬼神，好淫祀……风俗澄清而道教隆洽。"看来在隋以前，道教在吴地的民间是比其他宗教更加盛行的。

② 金涛《嵊泗列岛古庙宇及岛神信仰》，见《民间文艺季刊》1989年第9期。

其中两教修炼方法和传教方式的不同是主要原因。佛教戒律较严，做和尚必须剃头发受戒；除了带发的居士外，和尚必须在寺院里修行，他的生活靠施主供奉，所以，佛教很强调造庙斋僧，认为这是无量功德。"救人一命胜造七级浮屠"，当然讲的是佛教的护生教义，同时也说明了建造佛塔是佛门的大功德。历史上有许多王公大臣中的佛门信徒多舍宅为寺，或捐资造寺，有些帝皇、王妃以造塔为善事，求得下世福寿；现在江南地区佛塔林立，有许多都是他们捐献给佛的。至于寺院的建造那就更重要了，因为和尚是必定住寺的，即使是云游四方的游脚僧，也还是在寺院里挂单落脚。所以，一些有来历的和尚都热衷于化缘造寺，这种事例历史上有很多记载。

道士则不一样，以玉环楚门镇为例，在民国后期居宿庵观的道士只四人，道姑九人，而在家的道士则有三十人；他们平时在家，也有妻室儿女，无事参加劳动，有事则被请去为病人祈祷康复，为死者超度亡灵。散处民间的在家道士，比在宫观里修行的道士，多一倍有余（这大都是正一派，也即天师道的道士）。如果把二部分道士加起来，那末，和该镇寺院里的和尚、尼姑人数相差不远；民国后期该镇有庵堂十九座，和尚十五人，尼姑三十六人。和尚、尼姑加起来是五十一人，道士和道姑相加是四十三人，相差仅八人。由于道士大部分散居在民间，和民间的关系更加密切，参加民间信仰活动的机会也更多，所以，在总体上说来（各地区的情况不一样），道教在民间信仰上的影响，并不亚于佛教。

儒教和释道二教的情况不同，从思想上来说，由于一二千年来封建统治阶级的大力提倡，它在民间的影响极大；作为宗教来说，虽然汉儒也塑造过一些儒教的神，但广为人知的还只是孔子和他的门徒（所谓七十二贤人），其他祭祀对象既可以说是儒教的，也可以说是别种信仰所有的。实际上，儒教只是封建时代读书人的教，在吴越地区，五十年代前不少县都有文庙，就是祭祀孔子和他的学生的，各地还有各种祠庙，如先贤祠、乡宦祠、贞烈祠以及宗族

的祠堂等等，这些祠堂在儒学影响比较大的地方，如苏州、绍兴等地，尤其多。以苏州的吴县为例，共有祠堂三百零二座，其中名贤祠四十八座，录功祠十三座，景贤祠一座，名宦祠一座，表忠祠一座，昭忠祠一座，处士祠一座，高士祠一座，隐士祠一座，隐侯祠一座，至德祠一座，文靖祠一座，文敬祠一座，旌烈祠一座，善行祠一座，忠公祠一座，忠义祠一座，忠烈祠二十一座，报德祠一座，崇报祠一座，乡贤祠一座，遗爱祠一座，邮忠祠一座，纯忠祠一座，节孝祠九十四座，孝子祠十座，烈士祠五座，神女祠一座，护稷祠一座，贞烈祠二座，五人祠一座，节烈祠二座，贞节祠十二座，忠孝祠二座，仁孝祠二座，生祠六座，家祠亦称宗祠六十座①。这些名目繁多的祠堂，从思想上说，不出儒学的忠、孝、节、义数字，是儒学思想在信仰上的体现。儒教的祠庙，除了官府和士大夫按时祭祀外，普通老百姓都是望门生畏，不得轻易进入的，更少有不识字的老百姓去叩头求拜的。

除儒释道三教之外，民间还有许多地方神祇的崇拜。这种神因为主要是民间自己树立的，大都与人民比较切近，与群众的生产、生活结合得较密切，所以，民间对它们的信仰和祭祀活动，其狂热程序比对儒佛道三教的神道还要厉害。吴越地区各种庙会奉仰的多数是地方神。

地方神信仰的范围有大有小，有的在广泛的地区、甚至在全国的范围受到信仰，如关羽、岳飞、天妃、龙王等等；有的只在一个地区，甚至只在一个县、一个乡、一个村受到立庙供奉。在民间信仰中，神并不是按严格的教派来分，凡是菩萨、神道民间都施礼膜拜，因而也造成了佛道的神和地方神之间的互相吸收和混合；在民间影响巨大的神灵，往往被吸收到各个教门之中，比如关帝，按性质说，他是民间神，在佛教中他被拉入为伽蓝神，在道教中他又成了关帝圣君。这种情况不但民间信仰中是错综复杂的，就是在佛寺

① 李洲芳、袁震《祠堂一瞥》，手抄稿。

和道观中，也往往有之；在佛寺中供奉道教神和民间神，在道观中供奉佛教神，是司空见惯的。至于道教神和民间神更混杂不清。

地方神的源流大约可以追溯到殷周时代，我们在前面已说到古代圣人“以神道设教”，说到了历代统治者造神的原则，对人民和国家有重大贡献的就造庙祭祀他。在远古时代，有德者为王，王也就是后来的神。古代有所谓“先农”“先蚕”“先啬”……，都是最先发明或对此作出贡献者，被人民拥戴为王，也被后代崇拜为祖先神，如“有巢氏”。《韩非子》上说：“上古之世人民少而禽兽多，人不胜禽兽蛇虺，有圣人作，构木为巢，以避群害，而人悦之，使主天下，号之曰有巢氏。”当然，发明巢居的不会是一个人，是上古人民在与自然界斗争中，逐渐摸索和完整起来的。在这种群体的创造中，有个别贡献突出的人，人民把集体的力量集中在他一人身上，把他塑造成圣人、神。韩非子的话也说明了这一点，世上本无“有巢氏”其人，是人们号之曰“有巢氏”，是先有了造巢这件事，后来才有“有巢氏”。

其他如“燧人氏”、“庖牺氏”、“女娲氏”、“神农氏”、等等的出现，也都是如此。这是上古人的造神，神是集体智慧的结晶。后来才有人神，那是出现了阶级以后的事。圣人“以神道设教”，是上层阶级为了愚弄人民而造神①。这个造神原则，到后世出现了两个分叉线：一是封建王朝为了巩固自己的统治，除了祀奉祖先外，还敕封忠于王朝的“忠臣义士”为神，让人们祭祀，以树立榜样，忠于王朝。他们也敕封原已为人民所信仰的地方神，顺势诱导，让人民畏服。这是统治者的造神。一是民间自己造神，旧时农村经济落后，科学不发达，常受水、旱、风雨、雷电、虫、疾病等等的灾害，在现实生活中，人们无力去克服它，于是，把眼睛转向冥冥之中的神灵世界，向他们祈求保佑，企求依靠它们的力量来克服灾害。他们既相

① 《易经·观》说：“观天之神道而四时不忒，圣人以神道设教，而天下服矣。”《礼记·祭法》说：“命鬼神以为黔首，则百众以畏，万民以服。”

信宗教的神佛，也相信统治阶级敕封的神，同时，更自己塑造了许多神。凡生前对生产、生活有杰出贡献，或对人民做过好事，他死后就被人民奉祀为神，一方面为了纪念他，感谢他对自己的恩典；一方面信赖他，他们生前既然造福于民，死后也一定会佑护人民。

民间信奉的神，来源不一，大致有如下几类：

（一） 神话传说之神

这类神来源有二，一是来源于远古时代口传的神话和传说，二是来源于从六朝以来的志怪和明清时代的神魔小说。举例说，有：

1．古代神话人物神：在吴语地区最多的是禹王庙，因吴地多水域，与水的利害关系最大，大禹是古代的治水英雄，人民企求他保佑他们在水上作业的平安；特别在海岛上、沿海地区和太湖周围的渔民中，信大禹的尤多，每年春秋两季，在太湖中祭屿是个非常盛大的信仰活动，传说太湖的屿（小岛）是大禹当年用镬镇压着水怪的地方。祭屿时来自江、浙、沪两省一市的渔民，万船云集，在禹王庙进香。此外，如宁波的东钱湖和浙江沿海的渔民都把大禹作为保护神，立庙奉祀。

这类神庙各地都有，如安吉和武康的"防风氏庙"，玉环的盘古庙，宁波的彭祖庙，无锡的太伯庙，苏州的机圣庙（祭黄帝和螺祖），杭嘉湖各地的蚕神庙，太仓的牛郎织女庙，台州的女娲庙，舟山的九天玄女庙，至于神农庙、仓圣庙等，所在多有。

2．自然崇拜神：吴越地区在越王勾践时代，就举行"春祭三江、秋祭五湖"，对自然界进行祭祀。现在对自然神的崇拜还极普遍，吴地民间对天地、日月星辰、江河湖海、高山大岳以及各种自然现象，都认为有神灵存在，这无疑是原始时代万物有灵观念的延续，直至现代还是种田要祭田公田婆，行水要祭龙王，上山要祭山神，打猎要祭猎神，烧窑要祭窑公；几乎是一物一神，每一种神，民间在一定范围内都有祭祀。

3．古代的传奇小说中的神：如《封神演义》《西游记》以及民间口头传说，也是民间造神的来源之一。如苏州水仙庙，供奉的神是柳毅，来源于唐宋传奇《柳毅传书》；因为柳毅曾给洞庭龙王公主传过书，与水结了缘，在民间看来，他就获得了指挥水域的灵性，向他祀拜以求得水域的安全。此外，如绍兴的"刘阮庙"、嵊泗的"天灯庙"（供华山娘娘）、杭嘉湖的"蚕花娘娘庙"、南汇的"金丝娘娘庙"、绍兴的"邓公庙""赤石夫人庙"、桐乡的"瘟元帅庙"、太湖流域的"白龙娘娘庙"、台州的"雨伞庙"等等，都出之于传奇和民间传说；至于出于《封神演义》和《西游记》的神就更多了，如"姜太公庙""哪吒庙"、"孙大圣庙"等等，无所不有。

（二） 历史人物被塑造为神

这类神庙数量最大，它大概是从"圣人以神道设教"的造神原则承袭而来，所以情况比较复杂，有的为封建统治者所敕封，有的为民间所树立。简分之，大约有如下几种情况：

1．历代的帝王将相被塑造成神的：这些神大抵与吴越地区关系比较密切，有：吴王夫差庙、越王庙、春申君庙、刘濞庙、孙权庙、梁武帝庙、钱武肃庙、泰伯庙、交禨王庙（仲雍）以及季子庙、庆忌庙、伍子胥庙、范大夫庙、文种庙、西施庙等等；民间是崇拜权力的，凡历史上对这地区的开拓起过重大作用的、或者历史上有过影响的，不管成功的，还是失败的，他们都祭祀他们，除项羽外，湖州等地还有朱天庙，是祭祀吊死楳山的明朝末代皇帝崇祯的，不过，这里除了怜悯横死的皇帝外，也含有对故明的怀念和对异族的反抗的意思。

2．历史上造福于民的良吏武将，他们在民间的心目中都有神格。这类神不仅数量繁多，而且最受民间所崇仰；它们的庙无不香火鼎盛。其中较为突出的有以下几种类型：

（1）开拓地方，营造水利造福于民的：吴越地区地势低洼，多沼

泽地，而且常受海潮侵害，水利建设关系到地方的开拓和人民的命脉；吴越地区成为渔米之乡、丝绸之府，得力于历代的水利建设。

绍兴有马太守庙，就是祭祀汉太守马臻的。他筑镜湖，灌地九千亩，造福地方；后代立庙于湖傍，世代祭祀。

杭州附近几县，余杭、富阳、桐庐等有“天曹庙”，是祭祀汉时余杭令陈浑的，因为他潴余杭南湖，通西溪，有功于水利，历代祭祀不息。

从宁波、绍兴、杭州沿海各县到太湖流域的广大区域内，因筑堰溉田，筑堤捍海、捍江，开湖浚河等等，造福于民，民因而德之，为他造庙祭祀的，史不绝书。他们的祠庙遍于东南沿海地区和湖泊江河之间。除了各级对水利作出贡献的官员之外，甚至下层群众也受到了人民的崇奉，如绍兴有个“三江司闸正神庙”，受祭的神是一个皂隶，他为建闸死难，人民就给他立了庙。杭州有一个“茶槽庙”，是个茶商，他出金筑新塘，塘坏，他跃身入湖死难，人民把他举为茶槽土地兴福明王，也立了庙。连暴君如秦始皇，因为在吴地开过一条河，也与治水英雄大禹共同成了海宁县城隍。

(2)抗敌卫土为国殉节的将领被塑造为神：吴越地区东南靠大海，历来受海寇侵扰，人民的生命财产常受威胁，所以对抗敌保境的英雄将领，十分崇敬，从温州到明州数百里海岸线上，明朝的抗倭名将戚继光的“戚公祠”，星布不绝；连他的部将也有许多庙，台州的“陈公祠”、象山的“刘宴大庙”、慈溪的“石湫头庙”(杜白将军庙)，都是祭祀随戚继光打倭寇的将军的。桐乡县的“宗阳庙”，无锡的“南水仙老爷庙”、绍兴的“张神庙”等，也都是为抗倭死难的英雄。

在浙江沿海的许多地方，还有不少“洋山大帝庙”，那是祭祀抗元而死于王事的节臣文天祥、张世杰和陆秀夫的；连远在北方守边与敌战斗英勇不屈的将领，吴越地区人民也崇敬他们，因为他们的事迹可以激励人们御外抗敌的勇气。如唐时为抵御安禄山反军，

"坚持数月,兵粮俱尽,城陷被俘,坚贞不屈而死"的睢阳太守张巡和他的同伴,他们抗敌的精神感染了吴越民众,整个吴越地区都建了他的庙,在南通等地称为"都天庙",在杭嘉湖地区称为"双忠庙",在富春、钱塘江两岸称"东平王庙"、台州也叫"双忠庙",在衢州地区称为"千胜王庙"等等,受到了热烈的崇奉。

(3)漕运官为民死难为神:吴越地区从唐以来就是财赋之地,特别在明清时代征赋苛重;虽是渔米之乡,却常患水旱之灾,官府不管有收无收,照收皇粮。所以,在歉收年成,民间常为饥荒所迫,命处倒悬;这时如有人能赈济他们,人民便会十分的感激他。民间的粮食已尽于皇粮,他们把希望寄托在运粮官的善心上,但擅发皇粮是要被处斩的,所以,有少数同情在饥饿线上挣扎的乡民的押粮官,擅自打开船上的皇粮赈救乡亲,也都是以牺牲自己的生命作为代价的。在散粮之后,他们就投河自尽。这样的人物,人民当然把他们崇奉为神。这类神是吴语地区一类很有特征的神。

这类神庙在嘉兴地区就有两个,一个是嘉善西塘镇的"七老爷庙"。传说七老爷是本地人,在明朝担任押运粮食的小官。有一年,江南大旱,饿莩遍地,七老爷运送粮食过家乡一带,沿岸灾民向他苦苦哀求借粮。他眼看人民命在旦夕,决定把运送的粮食统统发给灾民,自己跳河自尽。当地百姓为他集资造庙,尊他为护国随粮王,年年在他的生日举行隆重的庙会。一个是海宁许村的"常缓庙",庙内祀常、缓二大明王,他们二人是清朝的解粮官,也是因为遇灾荒,把粮食发放给饥民,投河自尽的。

绍兴的"张神庙"遍及城乡,仅城区就有江桥、府山、清道桥、南渡桥四处。神也是一个漕运官,不过他主要的功绩在于捍海灭倭。湖州有个"总管庙",神是金邦解粮总管,因同情饥民,发放军粮,自己拔剑殉身的。此外,上海地区、温州地区和舟山地区也都有类似的神庙。

(4)清官良吏被塑造为神:这类神不少是府县官,如苏州的"况

公祠”、“海王庙”、“陈公庙”，宝山的胡仁济，松江的李侍间，永康的“胡公庙”，建德的“刘爷爷庙”，绍兴的“朱太守庙”，宁波的“梁山伯庙”等等，不胜枚举。

此外，如为民医病、驱瘟、除害、赈饥等等，这里就不多说了。

（三） 行业祖师神

祖师神也是吴语地区民间神系中一大分支，它是行业保护神，每一行业都有自己的祖师爷。神像有的设置在劳动场所，如工场、店堂、戏班、娼妓家等，四时八节或收徒、满师、遇事都要祀拜，祈祷，请求保佑；也有设立专庙或同业公所，按时按节由同业供奉香火的，如苏州的“机神庙”、“药王庙”、“花缸祖师庙”、“窑神阁”、“花神庙”、“金祖师庙”（金箔同业）、“玉祖师庙”（琢玉同业）、“庖人公所”（庖厨同业）、“茶礼公所”（掌礼同业）、“嘉凝公所”（金钱同业）、“承簷公所”（装修置器业）、“咏勤公所”（洋货同业）、“七襄公所”（纱缎绸绫同业）、“永和公所”（木柴同业）等等。行业祖师有各地所祭相同的，同一行业只祭一个神；也有因地而异，一个行业有几个神的。各业祖师来源不一，大致有如下几种情况：一、传说中的行业创始人，如轩辕氏、伯余、蒙恬、乐毅等；二、行业的劳动能手、能工巧匠、行业中的知名人物，如鲁班、泰山、杜康、尉迟恭等；三、传说中有法术的神佛，如太上老君、鬼谷天师、葛洪、吕洞宾、药王菩萨、雷公菩萨、织女等。吴语地区各业知名的祖师神，有如下一些：

木匠业祖师为鲁班
竹匠业祖师为泰山
铁匠业祖师为李老君、尉迟恭
石匠业祖师为鲁班
中医业祖师为吕纯阳、华佗
中药业祖师为李时珍、药王菩萨

酿酒业祖师为杜康
茶叶业祖师为陆羽
染坊业祖师为葛洪
理发业祖师为罗祖、吕洞宾
裁缝业祖师为轩辕氏
烧炭业祖师为陈老相公
糕饼业祖师为雷公菩萨
雕刻业祖师为邱弥陀
砖瓦业祖师为鲁班
织绸业祖师为伯余
水作业祖师为乐毅（豆腐祖师）
湖笔业祖师为蒙恬
纺织业祖师供奉织女娘娘
鞋匠信奉孙膑先师
哥窑祖师为章生一
炼剑工匠祖师为欧冶子
油漆工匠供奉吴道真人、葛洪、普庵老祖
眼镜店祀黄帝、鬼谷先师
篦头祖师为陈七子
纸工祀韩愈、朱熹
成衣业供奉黄帝
茶馆业供奉范阳仙师
馒头业供奉诸葛亮
命馆供奉鬼谷仙师
航运业供奉市舶圣王
糖人担供奉刘伯温
屠宰户供奉张飞
文武衙门书吏供奉案牍正神

茹民供奉茹神吴老三

梨园祖师为唐明皇、老郎

火腿业祖师为宗泽

剃头的、修脚的、乞丐都供奉罗祖真人

以上所列可以看出，祖师神的信奉是很广泛的，也是很错杂的。

（四） 劳动者神

民间所塑造的神中有一类是劳动者被塑造为神的，这是民间神中最有特色的一类，可以说他纯粹是民间神，不像其他类的神常被封建统治阶级所利用，把他罩上各种神秘的灵光，封成各种各样威严的名号（爵位），使他和人民越离越远。

劳动者被塑造为神的，首先他是劳动阶级中的人，它具有劳动者的形象和性格；其次他都有一段朴实动人的故事。这类神并没有惊天动地的举动，只是以自己朴实的行动给惠于人；有的是劳动能手，他们的劳作给予同伴在与自然界斗争中开拓了更为广阔的路，他们逝世后，他的精神还继续鼓舞着人们，他们被同伴塑造成神。有的生前替群众做了好事，在危难中救援群众，死后，群众纪念他，替他立庙祭祀。

舟山中山街列岛有一句谚语："青浜苗子湖，菩萨穿笼裤。""笼裤"是渔民穿的裤，也就是说那菩萨是渔民死后为神的，如果有塑像的话，还是劳动者的装束。中山街列岛上的笼裤菩萨的来历是：早年有一家福建来的渔民，黑夜里碰到风暴，船触礁沉没了，一家人葬身鱼腹，只有一个老年渔民爬上岛上得生，他想到由于岛上没有灯塔，他的家人才被海吞没，他在岛上住下来，每逢黑夜，就擎起火炬，为渔船引航，使不少渔船免遭覆顶。他死后，渔民为了感谢他的恩德，替他造庙塑像。

劳动者的神，差不多各县都有，慈溪县的胜山头有一座“胜山娘娘庙”，也是渔民崇奉的神。以前胜山外面就是大海，有一个老婆婆住在胜山上的茅房里，她夜夜点了一盏油灯在家里纺纱，油灯在黑夜里放出的光，使黑夜里迷失方向的船，见到灯光认明了方向，这样年复一年，她救了好多渔船。她死后，渔民们就在胜山上造了一座庙，她就成了“胜山娘娘”。

有的劳动能手，为群众所崇拜的；有的平时热心帮助渔民的，如温岭的鱼师庙、东钱湖船神、舟山渔民供奉的杨老大、太仓的大浪神、常熟福山的朱老大、洞庭西山的王老爷、桃花六横的看天菩萨、吴兴的王二相公等等。都是生前热心帮助群众，死后成了渔民的保护神。

除渔业神外，其他各业也有劳动者神，如德清的戴老爷，他原是一个农民。德清有一条湍急的溪流，船常触石而翻，戴老爷（原名戴阿大）多次去救船破落水的人，结果自己淹死在溪里。群众为他立庙，称他为戴老爷。长兴县鳌山有个王二相，一贯冒死搭救太湖遇难船民，死后渔民也为他建庙。长鼎里桥有个“五福菩萨”，他有技术，使蚕民桑叶丰收，也是个劳动者，庙里的塑像也是布衣草鞋。玉环有个“夏洪施庙”，是楚门江筑坝时遇到困难，有三个外来流浪汉，跳入水中，坝筑成了，他们却被压死在坝下。为了纪念他们，在堤傍造了庙。三人一姓夏，一姓洪，一姓施，称为“夏洪施庙”。萧山凤凰山后有“岩将庙”，神是四个樵民，不畏强暴，为乡人除害，里人立庙祭祀。这类神庙，大多类此。

还有一些劳动者神，是在特殊的情况下为神的，如绍兴的“邓公庙”，祭的是个樵夫，他是不信神而成神的。《越中杂识》中有他的记载：“在山阴县紫洪村，康熙十五年有客山行，宿山神祠。夜半有虎作人言，向神乞食，神以邓樵夫许之。明晨客伺于祠外，果见一樵夫过之，问其姓，则邓也，遂告以夜所闻见，戒勿往。邓以有母仰食于樵，遂去不顾。客随而觇之，樵甫采柴，虎突出丛薄中，邓

手搏之，持其尾不释。虎震吼，一跃拔尾去。邓逐杀之，遂同客至庙大诟，以死虎示神曰，今竟何如？碎其土偶，趺坐神座，一笑而逝。乡人建祠祀之。”乡人大概根据传说，钦佩他凌驾于神的无畏气概，建祠祀之的。

从以上情况看，民间造神不仅数量大，而且时间也很早，上古时代的祖庙和圣人“神道设教”时代的造神且不说，古籍记载说明，历史人物之被民间立庙祭祀的，在汉代已有，但它大量的出现，却在唐宋以后，到明清而极盛。民间造神的来源是多方面的，而以历史人物和劳动者为多，而且最有典型性。

民间神信仰上的特点，概括起来有如下几点：

（一）庞杂性：民间信仰的神是漫无系统的，除了儒、释、道三教的神佛之外，还有各种各样的神鬼信仰；其中有中国古代传下来的鬼神和祖宗信仰，有自然神的信仰；有神话传说中人物被塑造成神而信之的，有历史人物被塑造成神而信之的，有劳动者死后被塑造成神而信之的等等。

在民间信仰的神中，有的是有庙有偶像的；有的是无庙也无塑像的，这大多是自然崇拜的神；在民间信仰中，几乎是自然界存在的事物都有神。有的自然神，后世已人格化，有名有姓，由于神小，也没有庙，但它们在信仰中也占据一定角落，有的民间印有像，称为“祇祃”，如门神、灶神等。

民间神中有许多奇特的现象，有怪庙，例如“断牛庙”“余来菩萨庙”、“女土地庙”、“蛇王庙”、“蝗神庙”、“蟞蝨大王庙”，“僵蚕菩萨庙”、“聋耳朵庙”、“雨伞庙”、“轧煞鸡庙”、“裂头龙王庙”、“八尺庙”等等，这些奇怪的名称后面，大多有有趣的传说，这里不遑细说了。

民间神中，神系错杂，虽有大小之分，但大都也以它们生前的地位来排定的（有的是历代帝皇加封的），如关帝是广大人们信仰的一个大帝，但它的神像出巡时，遇到诸葛亮的庙，却要退让三分，低头急急而过。一般并无严格的职司，如土地、城隍是最基层的

神，也可以封成王；土地神和城隍神，可以由各种人物担任，有生前职位小到仓吏和州县官的，也有大到如大禹和秦始皇的。在吴越地区还有一个有趣的现象，是女土地；土地神向来是男的，女的只能做土地婆婆，是作为土地神的配偶而存在的。吴越地区的女土地，一个是对越国立下了殊勋的美女西施，一个是一夜能织百匹绢的天上神女织女。这大概是因为吴地妇女多从事于纺织，因而对织女特别崇拜的缘故。

民间信仰中的神的宗教属性是很难区分的，某些影响大的神佛如关帝、观音，既为佛教的菩萨，又为道教所供奉，反过来也如此。民间神，大都也是道教的神。

（二）地方性：民间信仰的神中，除了一部分跨地域，甚至是全国性受尊奉的外，大多具有较强的地方性，也就是说，它只是一定地域所崇奉的。它们之中有的受崇奉的地域大些，有的只为一县乃至一乡一村所供奉。如温、台二州特别是台州沿海的杨府庙（祀奉杨家将），吴越地区别的地方很少见，这里却受到普遍信奉，光玉环一县其庙就有十余所之多。其原因是浙江东南沿海一带，多山靠海，土地狭窄，旱涝成灾；特别渔民下海捕鱼，常受风暴袭击，生命没有保障，旧时人们对自然环境没有清楚认识，以为都是妖魔鬼妖在作祟，所以，他们企求一些能够制御他们的保护力量，使自己能不为所害。杨家将在历史上英勇善战，忠贞威武，在人们的想象中，他们一定能镇伏这些妖魔鬼怪。为了满足现实生活中的需要，人们通过自己的想象，改造或创造出新的神，以补历史人物的不足，杨家将是兄弟七人，但“杨府神”祀奉的神中，却凭空多出了一个杨八郎，称之为杨巡风，赋予他以在海上镇风浪的本领。在这里可以看出，民间造神的实用原则，决不拘泥于历史事实的。

在嘉定县有汉功臣的庙群，如张良、萧何、陈平、曹参、纪信、樊哙、灌婴、英布、彭越、郦食其等西汉将相，都建有庙宇，这么集中的建西汉开国功臣，也是别地所少见的。这些人物与这一带本无

关系，他们既不是这地方的人，他们进行的战争也不在这一带，为什么这里的人民要祭奉他们？原来在宋、元时期，吴淞江的潮水来势凶猛，两岸人民的生命财产受到威胁，而传说中纪王镇西有个虞姬墩（俗称野鸡墩），是虞姬的一个侍从为她筑造的衣冠冢，当地人民把潮水与项羽联系起来，说项羽的阴魂常要来与虞姬相会，项羽来时鼓起了风和潮，当时把潮水称之为霸王潮，建造汉朝功臣的庙宇，就是为了镇住潮水的。因为在民间的思维逻辑中，霸王是被他们打败的，因此在鬼魂世界里，他们一定也能够镇得住他。这也体现了民间造神的实用原则。

杭州湾海边的平湖和金山二县祭祀西汉名将霍光，似乎也是不易理解之事。但如果联系到这一带抗倭的历史背景，也就迎刃而解了。在平湖有这么一个传说："明嘉靖年间，倭寇常来江浙沿海骚扰。有一次倭寇在乍浦登陆，准备窜来平湖县城劫掠。行至半途，突然遥见平湖城墙上坐着一个巨人，正是西汉时的大将军霍光，他头戴金盔，身披金甲，双脚伸入东湖之中，正在洗脚。倭寇一见，顿时逃遁而去，平湖才免遭洗劫。"这传说当然是虚构的，但它反映了民间企求古代镇边英雄保护的心愿。元、明以来，吴越地区深受沿海盗匪的骚扰；满清入侵时，这里又掀起过抗清的热潮，历史上曾有过扬州十日、嘉定三屠的惨剧，和人民舍身御敌的壮举，所以，对能够卫城守土的抗敌英雄、忠勇节义之士，多加以崇拜。

（三）习俗性：唐宋以来，由于宗教信仰和民间造神的世俗化，宗教神佛和民间神的信仰活动，与民间的习俗紧密结合起来，也就是说，信仰活动已经成为人民生活习俗的一个重要组成部分，这大致表现在如下几个方面：

1. 神佛信仰活动的节日化：宗教性的节日几乎一年四季，月月都有，甚至一月之内，多至数次。举例说：正月初五是接五路财神日，十五日接灶神；二月十二为花神生日，俗称"花朝"，二月十七是观音诞辰；三月初三为真武诞辰，三月廿六为东岳大帝生日；四

月初八为浴佛节；五月初五是端午节，也有许多祭神活动，五月十三为关帝生日；六月六日为天贶节，六月十九为观音得道日，六月廿四为雷祖生日；七月七日为乞巧日，七月十五为中元节，是为鬼节，七月三十日是地藏王诞辰；八月初一为天灸日，八月十五为中秋节，八月十八为潮头生日；九月初九为重阳节；十月初一城隍出会日；十二月初八吃腊八粥，十二月廿三夜祀灶，十二月廿五诸佛下降日，十二月廿八岁杪祀祖，俗称过年，十二月卅日为除夕，要祭祀祖先和诸神。

这只是大致上说，如详细排列起来，日程表至少还要增加一倍。这些节日，有的直接是宗教的信仰活动，有的起源于古代的农业节气，相传很早，但到后世，都与民间的信仰活动结合起来，都有祭神拜佛的种种内容。

2．庙会是民间信仰中群众性很广的一种活动，当庙会举行之日，城镇人民倾城而出，有的从远在几十里以外的地方来赶庙会，大的庙会聚集的人多达几万，甚至更多。除了大的节日要举行庙会外，各种地方神都有巡会活动，庙会活动不仅遍及吴越地区，而且十分频繁，以奉贤县的庙会为例，奉贤各地一年庙会达五十多个。列表如下：

日期（农历）	庙会名称	崇拜神像	时间	庙会活动地区
二月十九	小普陀庙会	观音	三天	柘林一带
二月十九	邬桥观音会	观音	一天	邬桥镇
三月廿八	戚港横庙会	观音	一天	继光村
四月十四	纯阳堂庙会	吕祖仙	一天	南桥镇
四月十五	高桥庙会	李若水	一天	高桥镇
五月初五	小九华庙会	蛇神	一天	江海乡九华村

（续表）

日期（农历）	庙会名称	崇拜神像	时间	庙会活动地区
五月十三	泰日桥庙会	关云长	一天	泰日镇
六月十九	邬桥庙会	观音	一天	光耀村一带
六月十九	观音会	观音	一天	江海乡人民村一带
七月三十	邬家桥庙会	地藏王	一天	邬桥镇
八月十五	道院庙会	城隍	三天	道院、柘林
八月十八	崇缺庙会	海龙王	一天	崇缺一带
八月廿四	李匠桥庙会	施相公	一天	庄行、华严一带
八月廿四	胡桥庙会	施相公	一天	胡桥镇
八月廿四	蒋和庵庙会	观音	三天	泰日桥镇
九月初二	奉城庙会	周中宏	三天	奉城镇
九月初九	钱家桥庙会	朱朝阳	一天	钱桥镇
九月十三	潼泉寺庙会	施相公	三天	光明镇
九月十三	法华庙会	关云长	三天	法华桥一带
九月十五	头桥庙会	施相公	三天	头桥镇
九月十八	金汇桥庙会	鲁班	三天	金汇镇
九月十九	邬桥庙会	观音	一天	邬桥镇
十月初一	牛郎庙庙会	李若水	一天	南张村一带
十月初一	资福寺庙会	李若水	一天	泰日桥镇
十月初一	四团庙会	李若水	十五天	柴场、龙尖、茅镇、分水墩、头桥一带
十月初一	三阳庙会	李若水	三天	塘外、三角漾
十月初一	十月朝庙会	李若水	三天	二桥村一带
十月初一	柴场庙会	李若水	五天	柴场、茅镇、朱新镇、分水墩一带

（续表）

日期（农历）	庙会名称	崇拜神像	时间	庙会活动地区
十月初一	分水墩庙会	李若水	三天	分水墩一带
十月初一	褚泾庙庙会	褚澄	三天	庄行镇
十月初一	西庙庙会	周中宏	三天	萧塘镇
十月初二	陆家桥庙会	猛将	三天	陆桥一带
十月初三	高桥庙会	朱朝阳	二天	高桥、塘外一带
十月初三	亭子头庙会	施相公	一天	头桥幸福村
十月初八	圆通庵庙会	观音	一天	圆通村一带
十月初四	甘露庵庙会	猛将	一天	光明乡工农村
十月初六	罗神庙庙会	潘九相	一天	罗神村一带
十月初九	杨老爷庙会	杨真人	一天	张弄村一带
十月初九	杨家埭庙会	杨真人	一天	青村一带
十月初十	轧煞鸡庙会	李若水	一天	泰日镇
十月初十	三团庙会	杨真人	三天	柴场一带
十月十四	白沙庙庙会	施相公	三天	南汇、萧塘、刘行、金汇、齐贤
十月十四	屠家庙庙会	施相公	三天	李窑一带
十月十四	阮仙庙庙会	施相公	三天	青村、头桥、泰日、齐贤、金汇
十月十四	朝阳庙庙会	朱朝阳	一天	罗神村一带
十月十五	周家弄庙会	猛将	一天	周家弄一带
十月十五	西港庙会	施相公	一天	西湾、南桥
十月十八	盐行庙会	城隍	三天	盐行村
十月十八	三阳庙会	猛将	三天	头桥
十月十八	猛将庙会	猛将	三天	江海乡
十月十八	亦庵庙会	猛将	三天	工农村
十月廿四	白沙庙庙会	施相公	四天	三官、青村、泰日、金汇、齐贤

3．由民间信仰而形成的奇特习俗：这种习俗往往以一地的庙宇为中心而形成的，如苏州每逢农历四月十四日有“轧神仙”的活动，这一天是吕纯阳的诞辰，传说这一天神仙要化身为乞丐、小贩等下流人物，显迹到人间点化世人，所以，人们在这一天群集到吕祖庙的人群中去挤轧，凡一碰到神仙（他混在人群中，别人看不出来的），就可借到仙气，可以消灾祛病，延年益寿。这一天，苏、嘉、湖和沪宁线各地的人都来苏州轧神仙，在老阊门吕祖庙一带的大街小巷，人山人海，万头攒动，不管是穷的富的，甚至蓬发垢面的乞丐都不避讳，也许乞丐是神仙的化身呢？这个风俗的形成大概时间很早，据《苏州府志》记载，神仙庙在宋淳熙年间已有，可见由来已久。这一天，有“食神仙糕”“戴神仙花、神仙帽”，马路两傍还摆满了“万年青”、“千年蕴”、“吉祥草”、“龙爪葱”等等的民俗活动。①

又如苏州还有“上方山借阴债”的活动。上方山祭的是五通神，这是个邪神，百姓如得罪它，就会被它作弄，所以，对它的祭祀不敢稍怠。相信它法力无边，神通广大，借阴债就是向五通神供上香烛钱粮，斋献供品，叩头默祷。在答应了巫觋所开的借贷条件后，从桌上取下四只纸制的小元宝，带回家中放在家堂内，隔几天后，若元宝没有走样，说明已蒙允借贷；若元宝已经瘪掉，就说明没有借到。借到阴债者，相信神会暗中相助他日后财运亨通，发家致富。这种信仰活动，当然完全是一种迷信活动，害人不浅。所以，清中叶（乾隆二十四年，公元1685年），江苏巡抚汤斌就把它作为淫祠，加以捣毁，但此后借阴债的活动，仍然几兴几废，直到现在这个活动仍未止息，近几年来，颇有变本加厉之势，是一项亟待改革的陋习②。

又如湖州有游含山的习俗，也是一个规模很大的富有地方风情的信仰习俗。含山地处湖州、嘉兴交界之处，这里是杭嘉湖盛产蚕

①② 金煦《神仙的诱惑——苏州民间“轧神仙”活动》，《中国民间文化》第5集，1992年。

桑的中心地带。含山是个高不过六十米，南北长五百五十米，东西宽三百米的小山，但山上寺院、宫观林立，每到清明前后，周围几十里地方的人（主要是蚕农），成群结队来游含山，多至万人，最多时达七、八万人。蚕农怀里揣着蚕籽包，希望在挤轧中借到蚕气，使当年的蚕丝丰收，所以称为“轧蚕花”。这个活动内容丰富，有“买蚕花”“仙人潭卜蚕事”“神殿祭拜”；其中还有“摸蚕花奶奶”的陋俗，男女青年故意挤挤挨挨，方言称为“轧（挤）发轧发，越轧越发”，以此讨彩头，求得蚕花茂盛。此外，还有繁多的民间艺术、武术等竞技表现活动。所有这些，都是环绕着蚕农们祈求蚕花丰收的愿望的[①]。

像这类信仰奇俗，在吴越地区各地都有类似的样式，如海宁的“轧太平”，海盐的“闹秦山”，台州的“打生”等等，都是在宗教世俗化中产生的。

如前所述，民间信仰的内容极丰富，覆盖面极广，在社会各阶层的生产和生活的一切方面，都有信仰存在着；这种信仰在时限上有极大的厚度。它是从人类的远古时代开始，逐代累积起来的，所以，呈现出非常纷繁复杳的现象。在古老的信仰中有新的时代的印痕，在新的信仰形态中有古老的沉淀物。

民间信仰作为一种历史现象，它具有二个特性，一是它的变动性；它属于社会的上层建筑的范畴，随着经济基础的改变而改变，每个时代会出现新的信仰形态，有的是在新的经济基础下产生的新的信仰形式；有的是原本是古老的信仰在新的社会条件下，改换成新的形态。一是它的延续性和传承性：现代留存在民间的信仰习俗，不是一个时代形成的，而是各个时代层积起来的；有的习俗可以溯源到上古时代，前面谈到的浙江乡村还在流行的，如宁波的“跳灶王”，湖州的“扫蚕花地”、“跳马”、“接蚕花”；金华的“符咒神”等等，明显是古代驱傩的遗习，虽然它的形式已经有了很大的不

---

① 程建中《蚕神祭祀的盛会——清明游含山习俗调查》，《中国民间文化》第5集，1992年。

同，它的功能和形式上的某些特征却还保留着。又如在民间广泛存在的巫觋的种种方式，起源都是很早的，虽则已有许多变异，仍可看出是古代的遗风。在吴语地区，从六朝、唐宋到明清，各个朝代都产生了许多新的信仰习俗出来，这些，除了一部分被淘汰了、被历史的浪涛淹没了，还有不少则经过历史的过滤器被保留了下来，它们仍然以这样那样的形式活在生活的海洋中；或者说是在新的历史条件下被以改变了的形态保留了下来，成为新的历史时代里的信仰习俗。

新的历史时代会形成新的习俗，特别在社会处在激烈变动的革命时代，会破坏许多旧的习俗，树立起许多新的习俗。这种时代社会阶级的结构发生了变化，对社会的权利和义务的看法不同了，在这种变动中，就会产生新的信仰观念，久而久之，形成了新的信仰习俗。但是新的习俗的形成并不是一帆风顺的，它常常是在与旧俗的斗争和消长中健壮起来的。这由于人的思想、信仰随着现实生活的曲折进程，而有波动和反复；也由于旧的习俗一经形成，它作为一种习惯势力，会牢牢地控制着人们的头脑，不容易一下子摆脱，所以，一有适宜的气候，它又会复活起来。新俗代替旧俗，不是简单的替换，而常常是一个曲折的、反复的过程。在一个相当长的时间内，它们会同时存在在一个社会机体内，留待历史慢慢地去消化和认同。

现在我们正处在这样的时代，社会革命淘汰了许多旧俗，代替它们的是许多新风；但不是所有的旧俗都已经消亡了，也不是所有的新习都已经牢固地树立了。它们正处在变动和消长之中，现在还不能肯定地说，这种消长过程何时结束。有些旧俗，我说的是良俗和民族的优良的传统，直到将来的社会，也还会在人们的生活中起作用。

在这次调查中，我们看到旧的迷信活动和信仰习俗，还时时沉渣泛起，在民间产生着影响，但在总体上说，经过新的社会思潮的

冲刷，它已只是一个五肢不全，躯体残缺的畸形老人了。一种秋风古道、落日残照的凄凉光景，可能是它的恰当写照。一时之间出现的那股回潮，说到底也只不过是回光返照。但我说的是那些迷信组织和迷信活动，至于习俗信仰，那就又当别论了，所以，在今天要调查民间信仰在旧时代的情况，已经是需要花比较大的力气了，找的对象常常是那些年逾古稀的老人，他们还依稀说得出当年的情景；有些迷信组织的神职人员大多已七、八十岁，靠着他们经过长期训练的技能和特有的惊人记忆力，还可以演出各种祭祀仪式和演唱神书。年轻的一辈人已很少能操此业了。看来，对这一类残存的民间信仰的调查，现在已是最后的时机了，不出二十年，那时碰到的将会是更加凋零的局面，调查工作就会比现在更困难得多。

我们调查的对象是那些行将消亡的旧的信仰习俗，因为它在历史上是确实存在过的，在现阶段还仍然留有它的遗响，而且还在散发着它陈腐的气味，因此，这种调查不仅具有文化史上的意义，而且有它的现实意义。

第三节　民间信仰与文学艺术

宗教信仰与文学艺术从远古时代开始，就是关系很密切的，这方面在考古学家和文化人类学家的著作中，有很多考察的材料。在几万年前的旧石器时代，原始时代的猎人为了获得猎物而进行的巫术活动中，已经运用绘画、雕塑、舞蹈、咒语、诗歌等等审美样式了。早在旧石器时代的中晚期，在欧洲的洞穴壁画中，就显露出原始人进行巫术的种种景象，根据原始艺术学家的研究，比绘画还要产生得早的原始雕塑作品中，很明显的已留下了原始人进行巫术仪式的遗痕了，例如，在法国的蒙特斯庞山洞中发现的三尊残留下来的洞狮雕像中，一尊狮像的颈项和胸脯满是长矛和标枪投射过的痕迹，另外两尊显然是经过长矛和标枪刺杀后几乎完全破碎。

在同一山洞中还发现了一尊泥塑熊像，在它的两只前掌之间放有一颗幼熊的颅骨，显然原本是用以敬奉泥塑木雕的。这尊熊像也弄成一身窟窿，大概是长矛或标枪戳过的痕迹。在粘土地下留有人踩的赤脚印子。这些无可驳辩地证明了：在旧石器时代的造型艺术和原始仪式之间，存在着密切的联系①。

这当然不是说原始人的绘画和雕塑只为巫术而作，更不是要讨论巫术和艺术谁早谁迟的问题，即艺术起源这个至今还为世界学术界争论不休的问题。这里只说明原始巫术与原始艺术两者之间的结合现象，事实上，在古老的原始时代，巫术和艺术已经结合在一起了，它们都是从原始人的劳动生产中有机地产生出来的。原始人在捕猎野兽时，对动物的形状和行止不能不作精细的观察和研究，从而具备了描绘和雕塑它们的基础。那末，原始人在描绘它们的时候想的是什么呢？也就是说他们的艺术创作的冲动是什么呢？是为审美的目的而创作的呢？还是为进行巫术而创作的呢？在原始时代，这两者也许是兼而有之。在洞穴壁画中，有不少是只描绘野兽的各种形状和情景的，如它们如何奔驰逃窜，或被人驱逐时受伤倒地等等，这些就很难说包涵有什么巫术作用的含义了。艺术的胚芽是人类在劳动生产中萌发的，但同时人类也萌发了欲求猎获物的神秘的祈求观念，他们企图用一种法术去求得它。在这里，艺术和巫术就结合了起来。

宗教一开始就需要一种表现自己的载体，来驰骋自己的幻想，来攫取信徒的感情寄托；宗教原本是一种虚幻的超自然的神秘物，它必然要以某种具象的东西，来让人进行膜拜。但这种膜拜带有很大的人的感情成分，这样艺术就在宗教仪式中起着一种特有的激发人情绪的作用。除了绘画、雕塑之外，舞蹈、音乐、咒语、赞词等，也早就与宗教的仪式结合一体了。舞蹈、音乐和原始巫术的结合，

① 参阅乌格里诺维奇《宗教与艺术》，第55页，三联书店1987年。

我们可以设想一定是很早的，甚至比绘画、雕塑这种有形的艺术还要早，但由于它们表演形态的性质，不能像绘画、雕塑一样的有实物作为根据，只能从人类本身的发生过程和语言的产生以及它在原始社会的作用，来判断它的出现的可能期限。当然在人类学的资料和古籍的点滴记载中，可以看出舞蹈、音乐和语言艺术的许多真实材料，亦可看出它们对宗教的作用比绘画、雕塑艺术还要直接和密切。但这些材料都是较后的时期获得的，没有绘画、雕塑那样早。

在古籍中，我们看到在《尚书·尧典》上说的："击石拊石，百兽率舞。"这是说的虞舜时代的一种舞蹈，一群原始的猎人，披着各种兽皮，用手击石合着节拍进行舞蹈，这仿佛是狩猎丰收后的欢呼雀跃以示庆贺的一种舞蹈，或者它是狩猎前的一种巫术仪式。也有人解释这是古代部族的各个民族的图腾舞，由于古史邈远，记载简略，解释大都带有很浓的推测成份。又如《吕氏春秋·古乐篇》中也说到"葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。"从后面所记的"八阕"的篇名来看①，这好像是新石器时代后期的农耕时代的情况了，敬天地，颂帝功，人口兴旺，五谷繁殖。

从古籍中可以看到，古代的帝王大都制作舞乐的，这是因为古代的氏族首领，都兼任祭司的，他们用舞歌来祭祀神灵、颂歌祖德、祈求丰年。如小皞的乐舞叫《九渊》；黄帝有所谓《云门大卷》；颛顼的舞乐叫《六茎》；帝喾高辛氏，卜辞记载是商人的高祖，据说他曾命咸黑制《九招》《元列》《六英》等乐舞来歌颂上帝的功德。尧有《大章》；舜有《卿云》；禹有《玉牒辞》；至夏启舞九代，那更是有名的巫舞。夏启当是古代的一个大巫，善以歌舞降神，《九辩》、《九歌》是他从天上取来的，《山海经·大荒西经》说："夏后开上三嫔于天，得九辩与九歌以下。"注引竹书："夏后开舞九招也。"陈梦家说："九

① "一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总鸟兽之极。"

代、九辩、九招皆乐舞也。”①

上古时代，歌舞是祭神的一项主要祭祀活动，《礼记》中说：“夫乐施于金石，越于声音，用乎宗庙，社稷，事乎山川鬼神。”《祭祀志》说：“迎黄灵于中兆，祭黄帝后土。车旗服饰皆黄，歌《朱明》，八佾舞《云翘》、《育命》之舞。”所以《后汉书·礼仪志》蔡邕注说：“先王以乐崇德，殷荐上帝。《周官》：若乐六度，则天神皆降，可德而礼也。”②

歌舞是古巫与神交通的主要手段，郑玄在《诗谱》中早已明确指出：“古代之巫，实以歌舞为职。”龚维英在《原始崇拜纲要》中说：“巫、舞、无，上古实为一字。”他指出甲骨文的“巫”字写法，如[illegible]（《殷墟文字甲编》二三五六），[illegible]（《殷墟书契后编》下四），亦谓跳舞人形，所以许慎在《说文解字》中，把“巫”的小篆写作“[illegible]”，释之为“像人两袖舞形”。

据古籍的一些记载来看，巫与歌舞分不开。巫用歌舞的目的，大约有以下几种：一、巫以歌舞降神；巫是人与神的中介，他可以把神请到下界来为人决疑，巫通神的方法就是歌舞。《说文》说：“巫，祝也。女能事无形，以舞降神者也。”二、巫以舞歌娱神：世俗请神常常用讨好献媚的方法来乐神，否则它不肯出力，巫就投其所好，舞歌以娱神，指出这一点的记载很多，如王逸《楚辞章句》中就说：“楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞，以乐诸神。”朱熹在《楚辞集注·九歌序》中，也指出沅、湘间的祭祀，“其祀必使巫觋作乐，歌舞以娱神。”三、古巫（古代部族酋长兼祭司）的歌舞娱神的目的，是为了“谐人神，龢（和）上下。”《路史·后记》中说少皞“立建鼓，制浮磬，以通山川之风。作《大渊》之乐以谐人神，和上下，是曰《九渊》。颛顼的乐舞《六茎》。也是在于“调阴阳，享上帝”。帝喾则是用歌舞来“颂帝之功德”。所以《汉书·礼乐志》指出：“故乐者，圣人之所以感天地、通神明，安万民，成性类者也。”

① 参见张光直《商代的巫与巫术》，见《中国青铜时代》第二集。

② 参见何新《诸神的起源》，生活·读书·新知三联书店 1986 年。

四、巫用又歌又舞的手段，还有一个职能，是“装神弄鬼”，王国维在《宋元戏曲考》中指出：“盖群巫之中必有像神之衣服形貌动作者，而神之所凭依，故谓之曰灵……灵（巫）之为职，或偃蹇以像神，或婆娑以乐神”，也就是他一方面以歌舞乐神，一方面也又舞又唱的来装神弄鬼。后世的巫婆巫觋在通神时，神要上身，就是他的躯体一时之间作了神的替身，又舞又唱的来装神。

由此可见，巫与歌舞的结合是非常久远的。当然，一方面是巫利用了歌舞，另一方面，也必然会促进歌舞的发展，他要使人相信他的工力，他就要追求如何弄得惟妙惟肖，使人深信不疑。在这意义上，托马斯·芒罗认为：“巫术总能够鼓励艺术的发展”。①

当然，装神弄鬼是后期巫术才有的，古代的巫术的歌舞更多的还在于模仿一些事物的模样，根据巫术的交感原理，你模仿什么就能得到你模仿的事物，文化人类学在这方面提供了大量的材料，希尔恩曾举出一些例证，他说：“当北美印第安人或卡菲尔人或黑人在表演舞蹈时，这种舞蹈实际上全部都是对狩猎活动的模仿。”②作者指出这种模仿的一个现实目的，是通过巫术把猎物引到自己的射程里面。这方面比较著名的一个例子，是一位美国人种学家所描述的北美洲印第安部落曼丹人的“野牛舞”。我们前面已说到过，每当牛群离开印第安人的驻扎地点时，曼丹人总要演出“野牛舞”，以便通过巫术把牛群招回来，从而保证狩猎的顺利进行③。

音乐和诗的情况和舞蹈差不多，在原始时代乐、诗、舞总是结合在一起的，人们一边跳着舞，一边口里呼喊着，歌唱着，有的用非常简陋的乐器，或用打击、或用吹奏，给舞者合着节拍。举例说，传说中被大禹杀掉的防风氏，后人纪念他，就用歌舞，据《述异记》卷上所记：“越俗，祭防风氏，奏防风古乐，截竹长之三尺，吹之如嗥，三

① 朱狄《艺术的起源》，第136页，中国社会科学出版社1982年。

② 参阅朱狄《艺术的起源》，第246页，中国社会科学出版社1982年。

③ 参阅《艺术与宗教》，第44—45页，工人出版社，1988年。

人披发而舞。”这虽是后人的记载，但对古代歌舞的情景，却颇可参考。前面讲到的古代帝王都有自己的乐舞，以敬神明，祈求太平。这种乐舞，就是既有舞，又有乐的。古籍记载中，帝喾高辛氏，据说他除了命令一个叫“咸黑”的人制作《九招》《六列》《六英》等乐舞外，又命令“有倕”造了鼙鼓、钟、磬、苓、管、埙、篪、鼗、椎钟等等乐器；少皞的《九渊》也配以乐器的，“立建鼓、制浮磬”；尧的乐舞《大章》，也是他的一个叫质的臣子，模仿山林溪谷之音作乐曲，用陶鼓、石磬伴奏。当然，这些乐器是否产生于那个时代，是不是某一个人所制作，这都是很可以怀疑的，我们至多只可把它看作一种传说罢了。但有一点是可以肯定的，人类发明乐器时代是相当早的，有实物可证的，据我所知，至少在七千年前的河姆渡文化遗址出土的就有骨哨和陶埙。这二种可以吹奏出声音来的乐器，是否就是乐器，或者只是诱引鸟兽的器具，学术界是有争议的，但是，如这种器具能够吹奏出鸟鸣或兽吼的声音，离音器的质能也就不远了。在前几年，余姚少年宫的有一位青年音乐工作者，照骨哨的原样制作了一个新的骨哨，竟然可以吹奏出一支完整的乐曲，它的曲名仿佛叫《河姆春晓》。经过这一个试验，我们更有把握说河姆渡的骨哨已具备乐器的性能了。

从古籍的记载上看，我国古人对音乐的神奇的性能，仿佛比舞蹈还要看重，舞蹈与巫的关系比较密切，音乐则更与神灵多了一层关系。颛顼的乐舞《六茎》，是可以用以“调阴阳，享上帝”的；帝喾高辛氏叫人造了那些乐器，“于是叫人拍手擂鼓，撞钟击磬的演奏起来，这时凤凰锦鸡也都欢舞起来了。帝喾看后，高兴得很，就命令这个乐舞来歌颂上帝的功德。”[1]少皞氏乐舞《九渊》，更用来以“通山川之风”，以“谐人神，和上下。”[2]到了尧的时代，音乐在宗教上的运用，就更被强调了，尧的乐舞《大章》用陶鼓、石磬伴奏起来，可

---

① 参阅孙景琛《中国舞蹈史》，文化艺术出版社1983年。

② 见《路史·后纪》。

以使百兽齐舞;"拊石击石,以像上帝玉磬之音,以致舞百兽,以祭上帝。"①

音乐的祭祀作用后世人多有记载,《礼记·郊特性》说殷人尚声,"涤荡其声,乐三阕,然后出迎牲,声音之号,所以谓告天地之间也。"《后汉书·礼仪志》蔡邕注:"先王以作乐崇德,殷荐上帝。……所谓'琴瑟击鼓,以娱田祖'者也。"②

英国人柴勒在《音乐的四千年》中,也把音乐与神联系起来,他说:"对原始人来说,音乐并不是一种艺术,而是一种力量,音乐是人所获得的唯一的一点神赐的本质,使他们能通过音乐去规定礼仪的方式而把自己和神联在一起,并通过音乐去控制各种神灵。"③

现代的宗教也利用音乐来造成严肃庄严的气氛,以显示宗教的神圣性。不仅如此,由于音乐所具有的那种激发人的情绪的特性,常常被宗教利用来造成人们对宗教的狂热。所以詹·乔·弗雷泽在他的《金枝》中提出了一个饶有兴趣的问题,他说:"音乐对宗教的影响倒真是一个课题,值得平心研究一下。因为我们不能怀疑,一切艺术中这个最亲切动人的艺术在表达宗教感情乃至创造宗教感情上起了不少作用,所以初看起来它似乎只是为宗教服务,它却或多或少地修改了信仰的结构。"④

音乐造成宗教狂热的气氛中,起着很大的作用,詹·乔·弗雷泽在《金枝》中曾描述过对生殖女神祭祀的情景,一批僧侣甚至是群众受到了音乐的刺激,进入到狂热的状态,从而自残身躯,甚至阉割自己的生殖器,用来献给女神,在祭司们的激情的激发下,一些观看热闹的群众也会情不自禁的效法起来,他们这样做是完全受

---

① 见《吕氏春秋·仲夏记·古乐》。

② 转引自何新《诸神的起源》。

③ 朱狄《艺术的起源》,第259页,中国社会科学出版社1982年。

④ 詹·乔·弗雷泽《金枝》,第487—488页,中国民间文艺出版社1987年。

宗教的狂热情绪感染的结果，尽管到热情冷却下来以后，这个人会遗憾终生，但在当时他们完全是受一种宗教的虔诚的情绪支配的。而在这方面，音乐是起了极大的作用的。书中说到对阿蒂斯神祭祀仪式中的一幕，"铙钹撞击，鼓声轰鸣，号角呜咽，笛声尖叫，下级僧人受到狂野音乐的刺激，飞旋地跳着舞，摇着头，散着发，等到欢乐进到狂热状态，感觉不出痛苦了，他们用磁瓦片或刀子将自己的身体划破，让祭坛和圣树染满他们流下的鲜血。"[1] 比这更甚的就是我们上面所说的叙利亚祭祀生殖女神时的一种自阉行动，那真是非常可怕的一幕，音乐激起人的热情，宗教的狂热使人失去理性，这时候，人们想到的只是向神献身，而不考虑后果。

这当然是说的宗教与音乐关系中的一个极端的例子，在宗教音乐中也不乏使人感情得到纯化的圣洁庄肃的一面，像巴赫所创作的宗教音乐却有很多真正的艺术作品。在世界的其他各种宗教活动中，艺术不仅造成了宗教气氛，宗教也促进了音乐的艺术。

语言艺术在人类的信仰活动中，也占着很重要的地位，当巫师在进行巫术时，他的一个重要的武器，是念咒语。他认为咒语具有魔力作用，能够镇住妖魔鬼怪。我们在前面已说过，对咒语的信仰起源于原始人对语言的崇拜，像原始人相信人的影子代表人本身一样，语言中的词语也就代表了事物的本身，你占有了说出这个词的能力，也就占有了这个词所代表的事物。所以，直到现在，有的地方还忌讳人直呼他的名字，在山区行路叫人不能喊他的名字，要用"哦一哦"来打招呼，他们认为名字被妖魔鬼怪知道，它就会找得到你，加害于你[2]。现在在吴语地区（别的地区也一样），正如我们前面说过的一样，语言的忌讳还很多，违犯了忌讳，说了不应该说的

---

① 詹·乔·弗雷泽《金枝》，第508页，中国民间文艺出版社1987年。

② 祖冲之的《述异记》中，有一篇《山猱》，说山猱误入蟹簖出不来，被人捉去，它求人放出不行，就问此人的姓名，这人又不告诉它，于是它说："既不放我，又不告我姓名，当复何计！但应就死耳。"只要它知道人的姓名，就可以伤人。

话，你就会倒霉，同样的，说了好话、吉利话、祝福的话，你就会处事顺利，得到了福气。

诗歌在宗教信仰中也具有重要作用，没有一种民间信仰的组织不用诗歌来作为通神的工具，不仅古代如此，在现代的民间信仰活动中，唱神歌是一项绝对不能少的手段，请神要唱神歌，娱神要唱神歌，送神还要唱神歌。杭嘉湖地区的赞神歌的《发符》中，有两句歌词说明了这个原因："若要功曹欢喜，听表生身出世"。不管那个民间信仰组织中请神，都要唱所请神的出身来源，就是他的身世，否则神就请不到。所谓请神歌，就是把神的出身来源颂扬一番，来讨神的欢喜。除了请神歌外，还有许多在祭祀进行中间，串插进去唱的大部的神书，这些也都是关于神道的故事，是用来娱神的，同时它也具有娱人的作用。这种神歌，大多是中篇和长篇，南通僮子的长歌有十三部半；杭嘉湖地区的赞神歌已发现了的也有一百几十部之多。

至于戏剧和宗教信仰的关系，希腊的戏剧最早是在神庙的祭神节上演出的，这是大家都知道的。这当然不是说希腊的戏剧是和宗教最早发生关系的，戏剧的起源如果和巫术祭祀活动联系起来，那显然还要早得多，有的人类学家不无理由地把巫术的某些完整的动作称之为古代哑剧，从而认为戏剧的萌芽发生在原始时代，例如马克斯·德索在《美学与艺术理论》中就说：在原始部族中"戏剧、舞蹈、音乐形成了一种协调的综合艺术，它一般说来总是和宗教仪式有关"①。

中国的有些学者也认为戏剧起源于古时的巫术，最有名的是王国维先生的关于戏剧起源于巫术的论述，我们在下面还要加以说明，这里不多谈。从现实生活上看，确实可以探索出戏剧与巫术的早期联系，我们知道驱傩活动是早在殷周时代就存在的一种巫术驱疫鬼的仪式，它是傩舞的一种，但从它的表演形式看，已有一

① 朱狄《艺术的起源》，第239页，中国社会科学出版社1987年。

定的戏剧性因素；不 知从什么时候开始，它在民间形成了一种戏剧，现在称之为傩戏。各种不同形式的傩戏，遍布全国许多地方，特别在南方的一些省份，如贵州、云南、四川、湖南、湖北、广西、江西、安徽、江苏等，还相当的盛行。

在吴越地区，戏剧与宗教的关系也相当的密切，它们不但作为驱鬼消灾的一种仪式，而且广泛地用于酬神、娱神的场合；有的戏种差不多纯粹是为宗教的目的演出的，可以称为一种宗教戏，它们与宗教仪式结合得较紧，有的甚至就是宗教仪式的一部分；例如，南通的僮子戏，这是近于傩的一种戏，在僮子的仪式中称为"劝做"的一项仪程。在吴语地区分布相当广泛的"目连戏"，它是专在"鬼节"（旧历七月十五日）演出的，因此称为"鬼戏"，它的演出的目的就为赈济和普度孤魂野鬼的。在浙南山区的永康有一种道士演出的《醒感戏》，它的演出和道士作道场结合在一起，也是一种抚慰孤魂野鬼的戏。在丽水地区的一些县还有"夫人戏"和木偶戏，和宗教信仰的关系也极密切，道士的许多祭祀仪式，有许多原封不动的被搬上了舞台。

此外，还有许多酬神、谢神的戏，如庙会期间要演庙戏，社日要演社戏，出洋下海或捕鱼丰收要演谢洋戏（演戏给海龙王看，以感谢它对船只的保佑）等等，这些虽则演出的是一般内容的戏目，但它演出的动机是出乎宗教的目的。从民间的眼光看，神是喜爱看戏的，《莼乡赘笔》中载："枫泾镇为江、浙连界，商贾丛积。每上巳，赛神最盛。筑高台，邀园数部，歌舞达旦。曰：'神非是不乐也'。"①

宗教与艺术的关系几乎包罗万象的，凡是可以用来为宗教服务的，宗教都把它们包罗在自已的网络中。有的是宗教徒为了宣扬宗教教义制作的，如佛教的讲经、宣卷，道教的唱道情、唱因果等等，后来流入民间，被民间艺人吸收和广泛演唱的。有的是民间创作，被宗教所吸收，演变成民间的信仰习俗，带上了信仰色彩，这

① 转引自郭英德《世俗的祭礼》，第167页，国际文化出版公司 1988年。

后一种，在民间更是影响十分深广。

根据上面所述，我们可以知道，艺术和宗教在远古时代就结下了不解之缘，我们不是说艺术是从宗教信仰中产生的，但可以说，宗教活动一开始就用艺术作为自己的传播手段，巫术把歌、舞、音乐、戏剧因素、咒语等等，都结合进自己的仪式活动中，离开了这些艺术因素，还有什么巫术仪式；古代的神的创造也离不开神话。大致上说来，在人类幼年时代，艺术和人类社会的意识形态，常常是混融在一起的，以致使人难以分出孰者在前，孰者在后。仿佛是普列汉诺夫讲过，艺术最早是以实用为目的的，当他们拼命跳着野牛舞的时候，他所等待的渴望的是野牛的出现，然后猎获它来填饱自己的肚子；而不是企求美和美感的降临。只有在后来，在人类社会发展到有一定生活保障的时候，美感才会成为生活中的需要，艺术才从融混中逐渐分离出来，才具有独立的审美的部分。这种分离是逐渐的，而且不是截然的。在艺术领域，诗、乐、舞本来是融合在一起的，后来分成了三个独立的部分，但它们的关系仍然是密切的，至今民间的舞蹈，与诗和乐仍然是结合在一起的。对有些艺术部门来说，可以说，它们既是独立的，又是混合的。可分之处，在于以何者为主。艺术和宗教也有相似的情况。在我国，诗三百首虽然在孔子的时代已编出来了，那只是政治上采风制度的产物，在当时也只是古人飨宴交际和祭祀祖先宗庙的一种手段，长期以来，它被作为儒教的一种经典，真正把它作为艺术品，那是后来的事了。在商周时代，音乐、诗歌、舞蹈在很大成份上还是用来敬神的，《诗经·小雅·北山之什》就说："琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以谷我士女。"

在后世，艺术的审美作用被独立出来后，艺术不再是巫术活动的伴随物，但信仰仍然离不开文艺这一传统的传道手段，只是它们的性质和关系和以前不一样了。在原始时代，巫术和艺术仿佛是社会的一对双胞胎，它们之间的关系是混融如一的，在巫术中，人们

首先不是从它寻求美感，而是寻求舞蹈动作所模拟的事实的复现；不是首先把它看成艺术，而是看成是一种通灵的手段，甚至认为它本身就是神灵的。在后世的巫术中，这种被颠倒的关系也还是存在的，但程度上显然已经不同了，唱神歌已不单纯是娱神的，在很大程度上是在于娱人。在南通僮子做会时，为了吸收观众的情绪，在某些时候还要穿插纯粹是生活的、甚至色情为内容的一些唱段了，它们名之谓唱“打莲花”。

在欧洲的中世纪教会曾经想排斥艺术的审美功能，而只要它使信徒的感情沉浸在宗教的肃穆之中，就是人们常说的他们要使艺术成为宗教的婢女。其实，艺术损失了审美功能，它便也损失了在信仰上感染人的力量，它的作用也就被削弱了。所以，后世的宗教界改变了态度，尽量把握它在这方面的功能。举例说，我们前面已说过，在我国唐朝，寺院里的讲经就大量发展起来，宋以后，宣卷成了民间非常流行的一种宣扬佛法的说唱形式。

在吴越地区，与宗教信仰、民间信仰有关的艺术样式，涉及的面极广，例如建筑、绘画、雕塑、雕板印刷、石刻、石雕等造型艺术，更有说唱、演剧、杂耍、竞技、神话、传说、歌谣（祝赞、咒语、仪式歌）、卜谚、灯彩等等，它们在民间各种节日、宗教集会以及各种方术活动结合在一起，因此，联系面极广，对民间的影响极大。可以说，凡是有宗教信仰存在的地方，都有宗教艺术藏身之处。

对于这样广泛的与群众信仰活动相结合的宗教艺术，过去由于它的宗教内容常常被我们所忽视，或者把它看成是迷信的载体，一律加以否弃，没有一定的部门加以全面的考察，没有一定部门把它包括在自己的搜集和研究的范围之内。比如说，它没有被包括在民间文艺的领域之内，更不包括在专业的文艺的范围之内，让它在民间自由泛滥，自生自灭，让它起着宗教使者的作用。这既不利于对宗教迷信内容的批判，也不利于对它艺术上的优点的批判吸收，因为它已既然是一种群众性的讲唱活动，而且时代久远，自

然积累了不少群众的智慧和经验。经过批判地鉴别、吸收，它的价值是无可怀疑的。

无论从文化史的角度，从艺术史的角度、从民间艺术的角度来看，对这一部分文学艺术作品，有计划的加以发掘、整理、批判、研究、鉴别、吸收，都是有意义的。

第二章　神坛上的歌

第一节　吴越地区神歌概况及其流变

作为中国巫文化在后世的一种流变，吴语地区普遍存在着一种独特的民间宗教文化现象。它的主要特征是：由歌手① 主持某种祭仪。这种歌手不同于和尚、道士等宗教职业者，而是一种半职业或非职业的从事迷信活动的人（但又不同于当地常见的神汉、巫婆，他们一般仅仅为人们主持祭仪而不从事别的迷信活动）。这种祭仪一般不在寺庙中进行，而在家中或田野间进行。他们所信仰的神灵也不同于正规的佛教或道教，而呈现出佛、道、巫三教合一的，比较复杂的民间宗教形态。这种祭仪的基本格局是"请神——酬神——送神"。歌手作为人神中介，负责为人们把各种神灵请来参加祭仪，并在仪式结束前再将神灵送走。这就是所谓的"请神"和"送神"。举行祭仪的目的，在于将人与鬼神沟通，企图驱鬼逐疫、祈福求佑。这种祭仪起源极为古远，而在漫长的封建社会中又得到了充分的发展，成为当时人们生活方式中不可或缺的一个组成部分。这种祭仪的中间部分——酬神，其目的自然是为了媚神、娱神。除了精心安排必不可少的各种香烛、祭品之外，人们还特别重视在神前作各种精彩的民间文艺表演。这种表演由娱神而发展为神人共娱，以至最后成为娱人为主。这种表演因地而异，呈现各种

① 即巫师。

不同姿态：有的可以称为歌；有的可以称为舞；有的可以称为说唱、曲艺，乃至是雏形的戏曲；有的还穿插有杂技、武术；有的还调动了各种民间工艺美术的手段……这个酬神的部分在后世的衍变过程中，往往由于不断扩张而甚至把祭仪的另外两个部分"请神"和"送神"冲淡了。在某些地区，甚至出现取消"请神"、"送神"格局，而将"酬神"世俗化，使之进入民间世俗娱乐圈的现象。凡此种种，很容易扰乱研究者的视线；而且也确实很难用今天的一般文艺属性规范来为这种独特的民间宗教文化现象命名。

为了行文的方便，我们把吴语地区的这类民间宗教文化现象统称为"神坛上的歌"，简称"神歌"。

流传于吴越地区的这种神坛上的歌，据目前调查所知，大致又可分为三种比较大的类型：赞神歌、太保书和僮子会。

赞神歌的分布最广，江苏苏州、浙江嘉兴两市范围内已多有发现，浙东的宁波、浙南的丽水地区、长江口的横沙、长兴二岛，也都找到过它的踪迹，可见它是活跃在吴语地区中心地带的一种较为典型的神歌。歌手的称呼，因地而异，或称祝司、道士先生、赞神歌先生、骚子先生、传香人……歌手主持的祭仪，也有多种，均有其不同的名称和相应的文化功能。目前所知的有赕佛（在家中设筵，向神灵许愿、还愿）、禳灾（为病人驱鬼逐疫）、结婚赕佛、祭天（全村性在田野举行的大祭）四种。

太保书流行于上海市郊区各县以及浙江省平湖、嘉兴一带农村。称歌手为太保先生。歌手主持的祭仪也有三种：做社（村落性大祭，祈求神佑）、敲木梢（为病人禳灾祛祟）、完船（丧仪的一部分）。

僮子会主要流行于长江以北的江苏省广袤农村。而其中南通地区又属吴语地区，其僮子会活动颇具特色，自成一格。考虑到太湖的渔民中旧时也曾盛行过僮子会，因此我们将南通僮子会当作吴地神歌的一种类型来加以考察。人们称歌手为僮子，也写作童

子，民众或称之为先生、香火。歌手主持的祭仪称为做会，又称烧纸。按其功能又可分成两种，一是以祈求风调雨顺、流年吉利为主要目的的大祭，多由地区性、行业性的民间社团筹组，称“大串”；二是以驱邪治病消灾为目的的小祭，单家独户进行，称“烧纸”。

一　仪式行为和信仰心理

尽管在赞神歌、太保书、僮子会之间，还存在着许多各不相同的外部形态，但是作为吴语地区的民间宗教文化，它们毕竟有许多共同的本质特征。

首先，这三种不同类型的民间宗教文化现象所信仰的民间神灵体系，可以说并没有太大的差异。以海盐骚子歌为例，在歌手为某一户农民举行赕佛仪式时，要在他们家的正厅里用若干张八仙桌为神灵们布置一张张筵席。多的要有十三筵、九筵；一般也总要凑成七筵的规模。每一张筵席上都由歌手按严格顺序安放神马。一般七筵的赕佛祭仪就要安放四十八张神马。这是一种水印木刻的神像，用以代表祭祀的神灵。在赕佛仪式的开头，歌手照例要吟诵一部神书《发符》，意思是发出符书通知各种神灵，请他们前来赴筵。这部《发符》就犹如咒语一般，一经歌手吟诵，神灵们据说也就会前来赴邀。对照筵席上安放的神马和《发符》中所一一提到的神灵称呼，我们可以知道这里人们信仰的神灵，是被分成“上界天仙”、“中界云仙”、“下界游仙”这样三大系统的。上界天仙包括如来、三天上帝、玉皇上帝、观音、三元大帝、南极仙翁、玄天上帝、文昌帝君、魁星铁斗、关帝、张仙、值年太岁、五显灵官、铁扇公主、赐福财神、正乙玄坛、福德五圣、蚕花五圣等。中界云仙主要是以城隍、土地、灶君为代表的一大批地方性守护神，尤其值得注意的是其中有不少是地域性极强的地方神，旧有“四庙八殿”之说。下界游仙有土皇、五路财神以及一批凶神恶煞。由此可见，这里祀奉的

大小神灵包容了道教、佛教、儒家，以及民间宗教所信仰的众多神灵，而以道教诸神为主，由此构成了一个不甚严密，却又大致有了一定的等级和职司分工的这样一个神灵体系。太保书和僮子会所信仰的神灵，亦均与此大同小异。纵观这些神灵，较少自然崇拜，动物神崇拜的原始痕迹，而基本上已完成了人格化的衍变过程。这显然与吴语地区已经经历了较长时间的农业社会这一文化背景有关。

其次，这三种民间宗教文化现象都通过特定的传承人——作为人神中介的歌手来世代相传。

其三，这三种民间宗教文化现象的主要社会功能，都是为人们驱鬼逐疫、祈福求佑，寻求某种精神上的寄托和慰藉，企图仰仗某种超自然的力量来解决现实生活无法解决的矛盾。而实现这一社会功能的主要手段则都是一种祭仪。

释圣严在《比较宗教学》中提出了一个颇惊人的观点：生活即祭祀。他分析了印度宗教之后指出，根据印度经书的规定，人的一生不过是一次一次的祭祀的一个历程罢了。其实在中国古代，也同样存在着这种文化现象。人的一生，从出生，到成年、结婚，直至死亡，都有祭仪相伴；一年四季、重大节日，又有名目繁多的祭仪；再就是人生的重大事件，为了战争，为了祈福，为了丰收，为了绵延后代，为了逐疫治病，为了迁徙，都得举行祭仪。所以说，祭仪积淀了一个民族的文化传统，祭仪是古代民族生活的重要组成部分。我们考察吴语地区的民间信仰，自然更加离不开吴语地区的祭祀仪式了。人们正是通过祭坛的规模布局，祭仪上的程序行为，以及包含在祭祀过程中的各种信仰习俗——祭祀、祛祟、占卜、禁忌等等，来表达他们的信仰。也可以说，仪式，是可见的信仰。

吴越地区神歌的祭仪自然是极其庞杂的。由于地域的区别，历史进程上的时间差异，以及其他种种因素，我们会发现其中在具体做法上的千差万别。

就说浙江海盐农村旧时常见的赕佛仪式吧，有时候就要长达五天五夜、七天七夜，其中自然会有许多令人眼花缭乱的节目。即使在已经比较简化了的二天二夜的仪式中，我们也会看到歌手的繁复程式，大致有发符请神、按位拈香、唱神书、催圣、参船发舟、送土、迎华光、送聚宝盆、送蚕花、撒帐、交纳、参灶、送神等节目。歌手称赕佛有"三汤九酒"，也就是说在整个仪式过程中至少要向神灵斟九次酒，上三次供品。所谓供品，如豆腐衣、元宵、茶叶等，俗称为"汤"。上汤的时候要唱汤书，一般比神书要轻松活泼些。神书总是唱神灵的出身和生平事迹，亦即神界故事；而汤书则往往是一些世俗内容，似乎有些余兴插曲的味道。

太保先生为人做社，也有规定的祭仪程序。大致有：到本庙礼拜，安放筵席、神马，请神，接神，唱书，送神这样几个步骤。

僮子会的大串，规模也是很大的，或三天五场，或五天七场，最大的做七天，称为满堂神会。可见与赞神歌一样，都把"七"字看得很重要。僮子会的祭仪程序大致是：开坛、祭坛、跳神、写疏、酬神武戏、走表、酬神文戏、送神、送符。当然这还只是粗线条的划分，如果再往细里划分，还可以分出许多小节目来，比如南通秦灶乡徐桂芬班僮子做会，就有五十一项之多。

但是如果我们拨开这些令人眼花缭乱的表象，去寻究它的实质性内容，那么很快就可以发现，其实是"万变不离其宗"，这三种不同类型的神歌，在祭仪方面都呈现出一种相同的基本格局："请神——酬神——送神"。

还可以找出许多共性的地方来。比如在仪式上向神灵奉献的牺牲——祭品，也是几乎一样的。《诗·小雅·楚茨》："神嗜饮食"，《左传·宣公四年》："鬼犹求食"。这种观念由来已久。人们既然要祈求神灵的保佑，就推己及人，觉得必须满足神灵的嗜欲，于是就大摆酒筵，大肆铺张，竭尽全力地去筹备丰盛的祭品。乃至在某种小型的，以禳灾为目的的祭仪上，也至少要供奉一个猪头。这种

大肆铺张，向神灵奉献牺牲的做法，在吴语地区的祭仪上到处都看得到。

神马的使用，也是差不多的。作为祭仪上的神圣符号，吴越地区普遍使用水印木刻的神像。这种神马在仪式中途或结束之前，都要焚烧，这也无一例外。

同时，我们还发现，这三种神歌都在自己的祭仪中糅进了一些占卜、禁咒、巫术之类的手段，使之显得更加扑朔迷离，带上更为浓重的迷信色彩。

占卜。神歌手较多使用的占卜手段是一种"杯珓卜"。杯珓分阴、阳两片，用蚌壳充当，也有用竹木砍削成蚌壳形状的。歌手先将杯珓合拢，捧在胸前，口内念念有词，然后掷于地上，看杯珓的俯仰形状，来决定休咎。一般以为两片都俯合向下，是怒珓，又称阴珓，表示神灵发怒，凶多吉少。两片都仰面向上，是笑珓，又称阳珓，表示神灵冷笑，吉凶未明。两片一俯一仰，称为圣珓，亦写作"胜珓"。表示神灵已经许诺，大吉大利。民间用这种迷信手段来占卜吉凶，由来已久。唐·韩愈《谒衡岳庙遂宿岳寺题门楼》云："手持杯珓导我掷，云此最吉余难同。"珓，音较，在吴语地区大多读作"招"。太保先生在为病家禳灾时所主持的祭祀仪式中，就有一个程序，太保先生要在病人床前"求胜珓"。这就是一种杯珓卜。习俗要求太保先生为病人占得一个胜珓，以求吉利。如果一次求不到，可以继续再求，直至求到胜珓为止。显然，这已经是占卜术的残迹了。按当初的占卜术原意，万一占到阴珓，就预兆病人无法病愈，命中注定要死的。现在则不然，如果占到阴，可认为无效，还可以再占一次，非要占得胜珓不可。可见人们只是借此来安慰病人，在心理上求得某种慰藉罢了。赞神歌的赕佛祭仪，在送龙舟之前，歌手也要占卜，其目的是为了向神灵请示龙舟的朝向。据习俗规定，如占得胜珓，即要求龙舟的船头朝向东南方向；如占得阳珓，则应朝向东北方向；如占得阴珓，则应朝向西方（西北、西南均可）。这种掷珓占卜

是一次算数的，不可重掷。占得什么珓就按什么方向来送龙舟。在僮子会中，这种杯珓卜则是在祭坛的时候施行的。僮子唱罢《鸡名酒歌》，锣鼓三遍，点燃神马纸，掷杯珓卜三次，这也就已经是一种“例行公事”了。

禁咒。这里分别指禁忌和咒语两种信仰习俗。神歌文化中的禁忌也表现甚多。在赞神歌中，习俗规定凡举行赕佛祭仪的人家，在仪式前半个月内要净灶绝荤，举家素斋，这是一种禁忌。赕佛仪式前，主人家的成年男子一律沐浴更衣，来到祭坛候拜，而妇女则必须回避，这又是一种禁忌。接神的仪式务必赶在黎明拂晓前举行，不能让不相干的外人窥见，这自然又是一种禁忌。上述禁忌在太保书和僮子会中也都大体上要遵循的。在僮子会那里，还保存着一种更加古老的禁忌习俗。僮子拜师学艺，有“卖半身”和“卖全身”之分。前者是比较低级的僮子，他们平时还可以做一些诸如挑粪上肥，倒马桶之类的脏活。后者“卖全身”，被认为是比较高级，具有较大法术的僮子，那么他们平时就一律不许做脏活，否则就意味着冒犯了神灵。认为歌手是不同于一般人的，他们具有某种神力，为了保护这种神力，就不准他们接触任何污秽。这种禁忌习俗的原始性，是显而易见的。

咒术是一种语言巫术，它大多不是消极防范，而是主动出击，是十分自信地以为自己的言语有一种超自然的力量，可以与神灵相沟通，可以实现自己的主观愿望。当然，它是非科学的，是早期人类盲目崇信自己的语言具有超自然力量的必然产物。这在神歌中比比皆是。歌手在祭祀仪式的整个过程中所诵读的神歌，几乎都可以理解为是一种咒语。他们要请神，神就来了；他们要请什么神，什么神就应召赴筵；他们要送神，神就乖乖地被送走了。这种《请神》歌，《送神》歌，自然被认为是有咒语功能的。再说，歌手所唱的一切，包括对神灵的歌功颂德，乃至轻松愉快的世俗歌谣，也全都是为了唱给神灵们听的。要是这种语言没有咒语的功能，神

灵们能听得见吗？所以在赞神歌的歌手中，有着“非仪式不唱”的规矩，就是认为他们的歌唱是有某种咒语功能的。浙江海盐一带有这样的一个传说，说某歌手跟别人开玩笑，半夜里唱起了《请神》歌，结果神灵真的来了，一看没有什么祭坛神筵，就大发雷霆，在那个歌手的头上打了一巴掌。此人就此大病一场，从此以后失去了唱神歌的能力，不能再外出为人家唱神歌了。这当然只是传说而已，不可深究，但至少也可以作为一种佐证，说明神歌手在祭坛上的歌唱，习俗是以为具有咒语功能的。至于在僮子会“消灾”祭仪中的“叫魂”，那就更是一种典型的咒语了。习俗以为，人生病是因为他的灵魂走掉了，而僮子的语言具有一种魔力，可以使得灵魂也听得见，他一喊，灵魂就回来了，如此而已。

咒语发展到后世，往往用文字图画或符号来代替，这就是所谓符箓。符箓由来已久，古代称为方术，到了道教那里又有了充分的发展。今天我们在神歌中所见到的符箓，很多是从道教那儿搬过来的。太保书中的敲木梢仪式，为了赶走凶神恶煞、厉鬼游魂，太保先生要拿出一张劝土文书来，这是加盖了“雷霆都司”大印的神马纸。这就是一种符箓。雷霆都司即雷神的官职，盖了雷神的官印，就以为具有一种神秘的魔力，可以使那些小鬼们望而生畏，退避三舍，如此而已。僮子会的写疏，是一种人神之间签订的契约。僮子当场写定，加盖“张天师印”，有的还要画上符号，或是再写句咒语，也是一种符箓。有的僮子还会念咒，如当地人把颚颊部位的肿痈叫做“丁兜福”，僮子有一种《治丁兜福咒语》，在为病家举行“烧纸”祭仪时就要念上一遍。现逐录于后：

赫赫阳阳，日出东方，上方王山岭，我下界收疮，是神斩头，是鬼斩妖。杨三二郎，马赵温岳四大元帅，都来收疮。早收早好，晚收晚好，一收就好。吾奉太上老君，急急如律令①。

① 吴周翔记录，参见《民间文艺季刊》1989年第3期。

这自然是一种咒符，看来也是道教的东西。

巫术。主要是指当有人生了病之后，要请歌手来举行祭祀仪式以禳灾驱邪，这时候歌手就要在仪式中施展巫术，来达到禳灾驱邪的功利目的。所以一般又称之为祛祟习俗。

神歌手为病人祛祟，最普遍使用的是一种"替身法"。做一个稻草人(或纸人)，来作为病人的替身。然后在这个稻草人身上大动手脚，或用针刺，或用鞭打，或施之咒语，最后往往是把稻草人烧掉。这一切巫术行为，人们以为都是直接施行在病人身上的，病人的病情因此就会好转，原先附体作祟的妖魔鬼怪就会被杀死或驱逐。这自然是一种迷信。究其民俗根源，则起自原始人思维方式上的一种谬误。原始人的思维不发达，由朴素的联想导致出一种逻辑上的谬误公式：以为甲与乙在外形上相似，甲也就是乙，打甲也就等于是在打乙。以此类推，形成了一种摹仿巫术，又叫做感致巫术。古代墓葬，用陶木俑来代替人的殉葬，是个例证。在神歌的祭祀仪式中使用巫术，各地表现不尽相同。同是扎个稻草人做替身，在赞神歌和太保书那里，就比较简化，只是将稻草人放在祭坛的适当位置上象征性地供奉一下，就拿到野外去烧掉了。然而同是这样一个稻草人，到了僮子的手里却要受尽折磨。僮子要专门为这事演一出戏，叫做《坐堂审替》。僮子分别扮演包公，以及他的随从张龙、赵虎、王朝、马汉等人，活灵活现地升堂办案，捕捉替身。当他们捉来替身，也就是那个稻草人之后，还要当众用银针在替身身上到处乱刺，称为"开光"。然后由扮演包公的僮子审问替身。审问之后，还要取出预先捉来的一个小生灵(黄鳝、泥鳅、青蛙或昆虫之类)，当众掐死，又用圣刀一挥，象征着圣刀已将妖精杀死。最后当然仍旧是要把它烧掉的。

至此，我们对吴越地区神歌的行为特征——祭坛风貌，已经有了一个大致的印象。当然，神歌的种种祭仪及其仪式行为，是绝不

可能偶然、孤立地发生的，它在吴语地区世代相传，延续数千年而居然一直被人们所恪守着。这种习俗的背后有着一种独特的传统民族心理。吴语地区的人们热衷于神歌的种种仪式行为，则基于一种传统信念。

首先，吴语地区的人们有着一种世代相传的固定信念，以为世上是有鬼神的。这些鬼神都具有或大或小的超自然力量（神力、魔力）。其次，人们以为这些神灵（鬼也是一种神灵，在中国古代，常常鬼神不分，称呼也有些混乱）都是有人格的。有的原本是人死了之后才变成的神，有的当初是自然现象、生物、非生物或事物，但后来则也有了人格、人性。神灵的世界也和人世间一样，有等级，有分工，有职司，分善恶，相互制约，形成一个体系。也就是说，神灵世界是人间社会的翻版。其三，人一有了困难，就马上去找神来帮忙；反之，人要是没有什么事也就不去找神了。人要找神，也很方便，请歌手来举行一个祭仪，神也就会随叫随到的。因为在人们看来，神也和人一样，有欲望，有性格，贪吃喝，爱听好话，所以祈求神灵的主要方法也就是投其所好，大摆酒席，供奉牺牲，请神灵们来大吃大喝一顿。神灵们在吃喝的同时还可以观赏各种文艺表演，于此同时接受歌手对自己的歌功颂德，一时之间飘飘然起来，就什么事情都好办了。仔细一想，这一套做法还不是跟封建社会里人们对待上级官员的做法一模一样的吗？或者说，人们就是拿对付上级官员的做法来如法炮制，去对付神灵的。至于对那些专门跟人过不去的恶神凶煞，人们的做法也和对付人间的恶势力差不多。歌手也是要把它们一一请到祭坛上来吃喝的，侍候得也十分小心，不可出岔子，不过对它们也还要耍弄一些小聪明，往往软硬兼施，又是贿赂，又是威吓，先礼而后兵，柔中又有刚，甚至施展巫术，总之是想尽一切办法把它们撵走。

综上所述，也正是我们将赞神歌、太保书、僮子统称之为吴地神歌的主要理由。

二　神歌的产生和流变

接下来，我们来讨论这些吴越地区的神歌在历史上是怎么产生的？在漫长的岁月里，它又发生了怎样的流变？

太保先生做社，诚然是一种十分古老的文化现象。太保者，一向是庙祝、巫师一类宗教职业者的俗称。宋代俞琰《书斋夜话》一引："今之巫者言神附其体，盖犹古之尸，故南方俚俗称巫为太保，又呼为师人。"可见由来已久。《宋史·孙子秀传》，说子秀为吴县主簿时，有人称水仙太保，被子秀沉进了太湖。说明这个太保就是巫。太保俗称的由来，还或许是"太卜"的传讹。史籍记载，殷时即有太卜这个官职，以后，西周秦汉直至唐宋，太卜这个官职都是专管卜筮之事的。这种称呼后来流至民间，人们把那种以为可以与鬼神沟通的宗教职业者称之为太保，并尊称其为先生。至于社祭的描述，则早已发现于《诗经》的记载，《诗·小雅·甫田》："以我齐明，与我牺羊，以社以方。"是为证。《礼记·月令》"仲春之月"云："择元日命民社。"可见周代民间就在做社了。从《淮南子》、《荆楚岁时记》这些古籍中我们还可以知道，那时候的做社是有一定格局的，每逢社日，四邻结社，祭祀社神，占卜来岁丰歉，伴以歌舞，并在一起聚餐。大致上就是这样一种民间宗教文化现象。而在上海郊区和浙北农村，我们今天所能见到的做社，其大致格局可以说仍然是这样的。当然也不是说没有变化。如社日的规定已被打破，一般只是在春天或秋天的某一天做社。所祭祀的神灵，已不仅仅是社神而成为一个庞杂的民间神灵体系了。

"僮子"，据《说文解字》："侲，僮子也。"说明僮子就是侲子。而在《后汉书·礼仪志》中，我们可以读到一段"先腊一日大傩"的详细记载。说的是宫廷傩仪的场面，出场的有十岁以上，十二岁以下的一百二十个儿童，打扮成侲子。另有巫人装扮成方相氏和十二兽，

在宫中举行以逐疫为目的的傩仪，载歌载舞，高举火炬，最后将疫送出端门，丢入洛水。想不到汉代的“侲子”称呼居然一直流传至今而没有改变。

傩，是原始巫术中驱赶巫术的一种。商周时期就已流传于中原地区了，其功能则是为了驱逐疫鬼。《礼记》、《论语》、《吕氏春秋》都有这种记载。古代又有国傩和乡傩之分。前者为宫廷大典，也就是我们刚才所说的那种场面。至于民间祭仪，记载相应就少了些。南朝梁宗懔《荆楚岁时记》对此倒是作出过一些描述的。南北朝时南楚一带民间的傩仪，主要安排在十二月初八这一天，届时巫人要敲一种细腰鼓，要戴上假面具，其目的也是逐除疾疫。联系到流传至今的南通僮子会，我们不难发现其中的文化传承关系。在僮子所唱的神歌中就有些一些可供寻根的线索。《开坛请神·盘家门》有：“老祖本是乡人傩，孔子阶前观得明”之句。《五岳内坛》又有：“周朝手上敲木铎，唐朝遗留锣鼓响。锣随鼓隶乡人傩，驱邪逐疫一炷香”之句。说明歌手的传承保存了历史的记忆，僮子会正起源于“乡人傩”。

南通僮子做会时总要男扮女装，头扎包头，腰束石榴红裙。僮子对此常有不同的解释，因此又引发出一些民间传说来，当然还缺乏足够的考据价值。但是从文化史的角度看，古代的巫师曾经有过一个由女性转变为男性的历史，这却是值得我们思考的。《说文》：“巫，祝也。女能事无形，以舞降神者也。”《国语·楚语下》：“在男曰觋，在女曰巫。”可见历史上曾经有过一个较长的阶段，女子当巫师的风气是很盛的。只是进入父系氏族社会之后，尤其是在漫长的封建社会里，妇女的地位才不断下落，而逐渐由男性来取代女性充当巫师。另一方面，这种转换必然要受到传统的习惯势力的种种抵制。男扮女装，则正是为了缓和矛盾而作出的一种让步。东北的萨满教巫师萨满多为男性，也在跳神时作女装。另据《广东通志》引《粤东笔记》，永安一带的巫师，也是男扮女装，“吹牛角鸣锣而

舞，以花竿荷一鸡而歌。”说明这实在是文化史上较为常见的一种现象。南通的僮子男扮女装，也从一个方面证实了它是巫文化的一个支脉。

僮子的祭仪称之为“会”，其实也就是前面所说的“社”。古代也有将祀社之日的集会称为“社会”的习惯。《荆楚岁时记》所说，“社日，四邻并结综会社”，也有这层意思。

提起赞神歌，很容易使人想到闻名遐迩的《九歌》，它原是古代楚地的一种民间祭祀仪式歌，大诗人屈原则是将其改写整理而已。据游国恩先生研究，九歌所祭祀的神，可分天神、地祇、人鬼三类，这与赞神歌中的上界、中界、下界三界神灵体系，也正好大致吻合，只是其中具体的神灵崇拜在后世已有所置换罢了。吴越一带在战国时曾为楚国版图。近来有学者认为，长江南部的广大地区，古代居住着百越族的各个族系，具有大致相同的文化特征，因此在远古时代是个广泛的文化圈。而且，楚地的民间信仰和民间文学沿长江一路东下，与吴越文化融合的实例，也已多有发现。这一切都将有助于我们对赞神歌溯源的探讨。

赞神歌的祭天和赕佛的祭仪中，都有一个送龙舟的程序，要把一只稻草扎成的龙舟送到远处河中，让一条黑鱼把这只龙舟拖着游向远方，直至龙舟渐渐地沉没。从这里我们似乎可以看到当年傩祭“传炬送疫，弃洛水中”的影子。赞神歌歌手所扎成的龙舟上，据说乘坐的都是些凶神恶煞。仅以“伤官”为例，就要分“刀上砍死、枪上戳死、弓上射死、剑上勒死、牛踹马腾、投河奔井、荒年饿死……”等等名目。这也使我们想起了汉代宫廷大傩中的“凡使十二神追凶恶”，其“凶恶”的名称也有“殉、虎、魅、不祥、咎、梦、磔死、寄生、观、巨、蛊”之分。从中可以窥见，赞神歌中同样存在着傩祭的某些因素。如果我们翻开《乐府诗集》，还可以看到南朝乐府民歌中的一个体裁，称之为《神弦曲》，这也是一种祭祀仪式歌。或许可以推测，赞神歌或神歌这样一种称呼，早在南北朝时就已经出现

了吧。

从地方志上也可以找到一些旁证。成书于民国年间的浙江桐乡《濮院志》云："正月间，里巷醵钱为田柴之会。用长竹一株，将稻柴四面扎缚，竖于田间或隙地，名曰田柴。又盖芦席为棚，中祀田祖、蚕花诸神，用巫者唱神歌侑神。入夜，则爆竹花筒相间而发。夜阑送神，乃举火焚之。盖古春田祭社树丧焚莱之遗意。始于乡里，而市井中亦借以为乐也。"这里所说的"田柴之会"，即是赞神歌中祭天仪式，在嘉善农村称为斋天，在嘉兴郊区则称为"祀田蚕"。当地方言，"柴"与"蚕"同音。那个被称为"田柴"的东西，在嘉兴郊区则呼之为"柴宝塔"。这段文字中的所谓"春田祭社"，当是"春日祭社"之误。总之，这是一种古代春社风俗的遗存。

通过对三种民间宗教文化现象渊源的各自追踪，不难发现它们之间的种种内在联系。太保书源出于"社祭"，但它也禳灾驱邪，它的"敲木梢"仪式，就带有浓重的傩文化色彩。太保先生卖给病家的"文书"，上面盖着雷霆都司的大印，据说可驱邪。这跟僮子在消灾会上使用的"关文"其实也是一回事，都是一种较原始的巫术手段和道教符箓的融合。这就是说，太保书也继承了乡人傩的传统。另一方面，僮子会自然是傩文化的一个支脉，但我们却又从中看到了古代社祭风俗的遗痕。僮子做会，有开耕会、青苗会、花棚会等，恰似古代的春社、秋社，这显然与古代在腊月除夕所举行的大傩不同。僮子做"大串"，其功能也已经不主要是驱赶邪鬼，而成为祈求风调雨顺、流年吉利了。为了这一目的，他们遍请各路神灵到会上"开怀畅饮"，这种欢乐的场面，亦与当年乡人傩所表现出来的恐怖氛围相去甚远。于是，我们又可认为僮子会中也积淀了古代社祭风俗的因素。

赞神歌是吴越地区最为典型的民间宗教文化现象，上述文化传承的脉络自然也可以在它身上找到。它的祭天、赕佛，正是古代社日祭神风俗在后世的流变。它的禳灾"半筵"，则是古代乡人傩

风俗在后世的流变。只要将赞神歌与太保书、僮子会分别作比较，上述结论就不难得出。我们将许多零星的、各别的文化现象放在同一框架中审视，对于它们的溯源也就可能有一个总体把握了。

我们知道，世界上差不多所有的民族都经历过一个巫术的时代。一般认为这个巫术时代要早于宗教时代。或者说巫术只是一种原始宗教，只是一种朦胧的宗教感情。人们在大自然的威力下显得十分软弱无力，然而人们却勇敢地试图凭借自己的某种语言或行为去影响、控制外界事物。人们认为，他们的这种语言或行为具有某种神秘的力量，可以帮助他们实现这一愿望。这就是巫术。傩，则是巫术的一种。

而后，当人们信仰中的神灵观念逐渐趋向系统、完整，或者说原始宗教逐渐趋向完善的阶段，这才有可能出现祭祀。祭祀是原始宗教的重要手段，然而它与巫术相比，却有截然的不同，质的区别。巫术是人类对异己力量的主动出击（尽管它是盲目的，反科学的）；祭祀却是人类对异己力量的被动顺从（当然它同样是盲目的，反科学的）。古代祭祀活动名目繁多，社祭则是其中十分重要的一种。

如前所述，早在商周时代，傩祭与社祭已经同时存在于人们的文化生活中了。我们知道傩祭与社祭的文化内涵是不尽相同的。前者偏重于巫术，以袪邪为主；后者偏重于祭祀，以祈福为主，祭仪的时间、地点、程序、规模也都各异。关于这一点，我们可以从成书于南北朝的《荆梦岁时记》中得到大致的印象。该书所述乡傩："十二月八日为腊日。谚语：'腊鼓鸣，春草生。'村人并击细腰鼓，戴胡头，及作金刚力士以逐疫。"该书所述社日："社日，四邻并结综会社，牲醪，为屋于树下，先祭神，然后飨食其胙。"《通俗篇》卷一九所引，尚有以下一段："秋分以牲祠社，掷籔于社神，以占来岁丰歉。"傩祭与社祭的区别，是很清楚的。但是到了唐宋以降，生产力水平有了较大提高，科学文明开始抬头，佛教的传入和儒家思想的不断加强，对于原先盛行于中原地区的傩祭和社祭无疑是严重的威胁。

于是，傩和社都因此而起了变化。为了求得继续生存和发展，傩文化的传承人——巫师们不得不顺应潮流，把儒、释、道的东西吸收过来为其所用。无论是傩还是社，都需要一个能够沟通人与鬼神之间关系的特殊中介人物来主持，那就是巫。而在古代，主持傩祭的巫往往也就是主持社祭的巫。因此在后世流变过程中，同一个巫师把自己通常主持的两种不同功能的祭仪加以混杂，使之社祭中有傩，傩中又有社祭，乃至越来越难以分辨。特别是那些在不同祭仪上表演的民间文艺，更加容易交融，这实在是很顺乎事理的。

所以，我们可以这样认为，吴语地区的神歌，是继承了古代的傩祭和社祭的文化传统，在后世流变过程中将两者糅合而逐步形成的一种独特的、具有强烈地方色彩的民间宗教文化现象。

当然，神歌继承了古代的傩祭和社祭的文化传统之后，在漫长的封建社会里，它一直在流变着。

首先是它的神灵信仰体系，有个不断积淀和嬗变的过程，直到近代才基本稳定下来。赞神歌中所祀奉的伏羲王，是个大家都熟悉的远古神话人物。蚕神马头娘，晋代干宝《搜神记》已有完整的神话记载。值年太岁殷郊、北阴神比干、玄坛赵公明等神灵，估计是受了神魔小说《封神演义》的影响，才加入进这个神灵信仰体系的。至于神歌所祀奉的一大批地方性保护神，就更是如此。如刘猛将的信仰，其形成不会早于宋元间。凶神马福总管，则很可能是直到晚清才出现的一种神灵信仰。正是经历了历代传承人的兼收并蓄，不断充实变动，而又在获得了信仰者即广大民众的认可之后，才最终形成神歌目前所拥有的这样一个庞杂的神灵体系。这显然是一个多元化的神灵信仰体系。

再就是它的仪式格局和不同仪式格局所具有的不同功利目的，也在不断流变着。我们知道典籍所载的傩祭、社祭，都有严格规定的时间、地点，但到了后世，就不再受其限制了。较明显的是神歌大多跟人生礼仪相结合：小孩出生，过周岁，长大后的结婚，老年

人的做寿，乃至死后的葬礼，都要请神歌手来举行仪式。这种文化现象自然是后世流变所造成的。再就是古代的傩祭、社祭都是社会性的，或者说是一个地域、一个村落内居民共同的事情，大家集资，大家参加。后世的神歌，有的还保持着这种格局，如僮子会的大串，太保书的做社，赞神歌的祭天。但是神歌体系中又都不约而同地出现了一种变体，即为某一户人家的病人所举行的小型祭仪。这种祭仪是与该地区大多数人家无关的；是只限在某一户人家家中举行的，往往也不允许外人参观；而且它的功利目的也是很直接、局限、短暂的，只是为了替该病人祛邪（叫魂、消灾），而并不涉及其他。即使不是以禳灾祛邪为功利目的的祭仪，各地也开始出现从社会性、村落性活动转化为单家独户的活动。如浙江海盐、海宁一带的骚子歌手赕佛，就都是单家独户举行的，祭仪地点也总是安排在主人家中的正厅上。在江苏南通，近世大规模做会的情况已大大减少，而仅为单家独户所做的“会”，却仍很活跃。

至于仪式格局，前面已经提到过，后世的神歌仪式，往往祭祀中有巫术，巫术中有祭祀，二者合流而不可分。傩祭原先都要戴面具，但吴地神歌手却都不戴面具。南通的僮子还要男扮女装，有点跳神的遗风；而上海郊区的太保先生和浙北、苏南一带的神歌先生们，从外表装束和举止上就一点也看不出巫的样子了。他们一般都穿长衫，文文静静的，只是在仪式上按规定唱各种神歌，就意味着与鬼神的沟通了。他们在仪式的整个过程中一直没有剧烈的动作，神志也一直保持清醒，而并不进入癫狂迷乱的状态。总之，他们重视的是祭祀，却并不强调巫术。这无疑是民间宗教的世俗化倾向。就以浙江海盐的赞神歌为例，神歌手并不跳神，但是由他主持的祭仪却仍然是十分繁复的，格局庞杂，规定琐细，一招一式都不可出现半点差池，接神、送神时仪式上出现的肃穆而略觉阴森的氛围，仍然可以感觉到原始信仰的威慑力。而另一方面，我们又发觉神歌手们也吸收了和尚做道场、道士做法事时的种种手法和规矩。从

他们在香烛的供奉排列、表疏的书写方式、符咒的使用格局、焚烧神马、纸锭的程式等方面，都可以看出神歌手受佛教、道教影响的痕迹。除此之外，神歌手还大量搬用宝卷，或将宝卷改编成神歌，这也是他们向佛教、道教学习的一种手段。

最后，我们来谈谈祭仪上表演的各种民间文艺。这一部分的流变最为明显，流变过程中所留下的历史积淀和地域影响，也最为丰富多采，耐人寻味。

如前所述，神歌这一民间宗教文化现象本身，是一种多元结构：信仰心理、宗教意识、仪式行为与在仪式上表演的民间文艺，实在是一个浑沌的统一体。究其当初，是无法分离的。汉代王逸《楚辞章句》："楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞，以乐诸神。"可见早在春秋战国时的楚地，祭祀仪式中的歌乐鼓舞已颇具规模了，凡祭祀必有歌舞表演，这种歌舞表演亦即祭祀的有机组成部分。在后世流变过程中，这种歌舞表演自身，自然会得到发展，愈演愈烈，不断壮大充实，成为一种独特的民间文艺样式。

除了这种与祭祀、巫术不可分离的艺术之外，在人类的文化生活中自然也还创造了其他的各种艺术。过去曾经出现过"艺术起源于巫术"，"艺术起源于宗教仪典"等理论，经过长时期的热烈争辩，现在一般都认为上述二说均不能成立。更多的材料告诉我们，艺术起源与人类起源同步[①]。或者说，除了在祭祀、巫术中存在着艺术之外，在人类生活的各个方面，都同样滋生着、发展着各种艺术。那么这些丰富多采的艺术，自然也会对祭祀、巫术中的艺术产生影响。换言之，神歌手在世代传承过程中，也势必要不断向他们周围存在着的各种各样的民间文艺样式、品种学习，不断充实自己，扩大自己在民众中的影响，迎合民众愈来愈强烈的宗教意识淡泊化、世俗化的趋向，以提高自己的社会地位。在此同时，也就不

① 邓福星《艺术前的艺术》，山东文艺出版社 1986 年。

断丰富、壮大了神歌中民间文艺这一结构层次。这种情况，主要表现在对当地民间歌舞和地方戏曲的学习上。

赞神歌的衬词帮腔，至今已形成了一种极其独特的风采。有一种衬词是“落里来落里来”，估计就与一种古代民歌有关。唐代牛僧孺《玄怪录》卷一《来君绰》，记述了一则志怪故事。说来君绰与秀才罗巡、罗逖、李万进等人亡命至海州，夜黑迷路，投宿威科斗家。威家六郎陪他们喝酒交谈。酒中行令，威六郎曰：“以坐中人姓为歌声，自二字至五字。”然后巧妙地将他们几人的姓编成一歌，当作酒令来唱：“罗李，罗来李，罗李罗来，罗李罗李来。”来君绰等人自愧不如……这段古籍资料告诉我们，早在唐代，就有一种民歌，它的衬词是用“罗李罗李来”一类字眼的。显而易见，“罗李来”即“落里来”。

赞神歌里还有一种衬词称为“浪柳圆”的，要比“落里来”长得多，也委婉动听得多，比如：柳圆云浪柳圆浪，柳圆，浪浪浪柳圆，柳圆依浪云浪柳圆浪，柳圆，柳圆依浪圆，浪圆，柳圆圆子浪，柳圆，柳圆依浪圆。这里则还有着一段与地方戏曲的缘分。

明代戏剧家汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》中，说到当年的海盐“子弟开呵一醪之，唱罗哩连而已。”所说的“罗哩连”是怎么唱的呢？我们在1967年上海嘉定出土的明成化年间传奇刻本《新编刘知远还乡白兔记》中找到个印证。这个戏的开头第一段唱词是这样的：“哩罗连罗罗哩连连连哩罗哩连哩连罗连哩连罗哩罗连罗哩连哩连罗连哩连罗连口口口口罗哩连罗哩罗哩。”连续四十五个衬字，而没有一个实词，估计正是汤显祖所说的“唱罗哩连而已”。一般认为，这是一种祭祀戏神的习俗。明代南戏海盐腔演员在正戏开演之前，先要举行祀神仪式，上述的“罗哩连”，估计即是一种祭祀仪式歌。现在我们把这段衬词跟前面所引赞神歌中的“浪柳圆”衬词（即流行于浙江海盐一带）一比较，两者的大同小异就一目了然了。

当然，上述比较尚有不充分之处，究竟是神歌向当地民歌和戏曲学习呢，还是神歌的艺术后来进入了当地民歌和戏曲之中？现在还缺乏足够的证据。不过，上述例证表示出神歌艺术的一种历史积淀，在它的结构中，有着唐代民歌、明代戏曲的种种痕迹。

让我们再来看神歌《游曹王》抄本中的一段，或许对解开上面的疑团会有所帮助：

生：老汉姓王，表字君得，祖住嘉兴府秀水县长水塘人氏……吓，王兴哪里去了？

丑：来哉，来哉！忽听员外叫，慌忙两脚跑，勿是跹跟斗，就是豁虎跳。昨夜眼睛别别跳，眉毛根根翘，隔夜黄狗伸懒腰，清早头晨喜鹊叫。困头梦里来发告，听得员外勒化叫，必定有事到。勿是打，就是吊，心窝潭里别别跳。硬着头皮厅上跑，员外面前来跪倒。员外在上，安童叩头。

生：罢了。

丑：多谢员外，不知唤我出来有何吩咐？……

这里大量使用吴地方言，自不待言。神歌的抄本，大多是一唱到底的，只是少数出现了“夹白”，呈现说唱风格。就以《游曹王》为例，也是以大段唱词为主，歌手表演，往往是二人同台，不化装人物扮相，只是即兴表演，“跳进跳出”，抄本上写的“生”、“丑”字样，只是供歌手表演参考而已，并非戏曲本。但是这种演出风格和抄本的书写格式，无疑受到了地方戏曲的影响。

又如另一部神歌《关帝》，是在祭祀“关帝”时所唱。关帝信仰曾流布全国，后来也进入了吴语地区神歌的神灵崇拜体系。而当地所唱的这部神歌，则是从各种“三国戏”中搬演过来的。从“桃园三结义”一直唱到“走麦城”，中间可以分成许多本，也正是按照当年戏曲的格局来安排的。如神歌《关帝》中关公出场的说白：

剑挂袍，带缠腰，武艺好，四海名标。救困除奸生性豪，英雄岂肯助逢高；若得一朝风云会，方显男儿志气高。俺，云长是也。家住山西蒲州府解良县。寄父冯文秀、寄母张氏。爹爹曾在成武县充当粮使，怎奈年岁荒歉，催讨难齐，却被成武县令责打几次。不由某家性起，闯入公堂评理，那狗官仗势欺人，押捕于我。某家一时大怒，三拳两腿把狗官活活打死。上司官吏申奏朝廷，画形图影，出榜捉拿某家。我一时无奈只得逃奔江湖，已有四五六载。来此已是关隘，就此指"关"为姓便了。

在这段说白之后，仍是大段唱词，而且是叙述体的唱词，风格与戏曲迥异。为了比较，也抄引一段于后：

关某打死成武县，
谁知惹出祸来逃。
上司官员奏当朝，
当今皇上怒冲霄。
　中兴王龙心大怒，
　传圣旨要捉英豪。
　出皇榜画影图形，
　成武县四门贴到。
有人拿得关某住，
相送金银官职高。

二段文字放在一起，不难发现生硬之处。长篇神歌《关帝》的主要篇章都是一韵到底的民歌体，但又常常插入这种戏曲风味极浓的说白，有引子，有定场诗，然后还要加上一大段"自报家门"。歌手把戏曲中的这一部分原封不动地搬了过来，却并没有消化为自己

的东西，于是与自己原先的艺术风格出现了不协调的感觉。

神歌的诗律，也与一般的传统民歌诗律不同，后面我们还要详细介绍，诸如〔报春花〕、〔清平乐〕、〔赛雕飞〕、〔十样景〕等，似乎就是一些曲牌名。其中的〔清平乐〕，已知有词牌、曲牌，但神歌中所谓〔清平乐〕，却只是借用其名而已，格律已有嬗变，只控制字数成"六、六、七、八"格局，而不讲究平仄。这都说明，它受戏曲的影响，从戏曲里搬来了不少东西充实自己，但它毕竟不是戏曲而仍是一种民间宗教文化。

这就是说，神歌在其发展过程中，曾不断地向民歌学习，向戏曲学习，吸收其剧目、唱腔，以及种种艺术表演手段，来不断充实自己。在浙江海盐、海宁一带，旧时骚子歌手主持"赕佛"祭仪，常邀请当地牌子艺人参加。所谓牌子，就是一种戏曲清唱班，多唱京剧、昆曲，在戏曲艺术上自然要正规得多。骚子歌手与牌子艺人常同台演出，也就是一种向戏曲学习的好机会，这是不容忽视的。

在太保书里，则可以看到它受苏州弹词影响的明显痕迹。太保先生做社，在酬神时要"唱书"，今天所知的书目大致有《大红袍》、《珍珠塔》、《狸猫换太子》、《七侠五义》、《绿牡丹》、《岳传》、《慈云走国》、《万花楼》、《九更天》、《飞龙传》等。纵观这些书目，并不是宗教文化传统所固有的内容，而几乎大多移植自苏州弹词（或评话）。由此可见，做社时的"唱书"，是太保书这一民间宗教文化在后世流变时为了加强娱乐性而插入的一个程序。赞神歌虽然也在酬神时唱情节性很强的神书，带有一定的娱乐性，但这些神书都是祭祀仪式上所祀奉的某一神灵的神界故事，而极少纯世俗化内容的曲目。在这一点上，太保书与赞神歌出现了明显的差别。另外，据歌手回忆，早在本世纪二十年代，已有少数太保先生在做社时只唱请神、送神一类的仪式歌而不唱书。可见在当初，唱书与做社的关系并不太紧密，只做社不唱书也是被习俗所允许的。这说明做社时的唱书，是太保先生在太保书传承过程中向弹词借鉴而创造出

来的一种艺术样式。

特别值得注意的是，到了本世纪三、四十年代，有一部分太保先生开始不满足于仅仅在做社的祭祀仪式上唱书了。他们为了增加收入，常到集镇广场上或茶馆内卖唱。每唱完一段书，就将所持的小锣或钹子（唱书时作伴奏乐器用）翻过来，向观众募钱。俗称"兜钱"。把在广场上或大街边卖唱称为"立白地"。自然，在这种卖唱过程中，太保先生已经自动摒弃了"做社"这一民间宗教仪式上的一概程序，而只保留了"唱书"。

于是，太保书终于走下神圣的祭坛，脱下神秘的法衣，进入了人民群众的世俗的娱乐圈。

不过，在三、四十年代，太保先生大多仍为民众主持做社、敲木梢等祭仪，而把"立白地"当作一种贴补经济收入的手段。只是到了四十年代末，其中一些演唱技艺比较出色的太保先生，才开始不再从事祭仪活动，而专门到各地卖唱，终于成为比较纯粹的曲艺人。五十年代，这些有着浓重迷信色彩的民间宗教文化现象很快消亡，这也跟这一带地处大城市上海的郊区，交通发达，民众的文明程度较高等因素有关。一些年迈或技艺较差的太保先生大多放弃了过去曾经从事过的民间宗教职业，安心务农。另外一些有一定演唱水平的太保先生，因为有了当年在茶馆、街头卖唱的实践，这时候也就有恃无恐，在停止了那种民间宗教活动之后，就正大光明地为民众演唱起民间文艺来。这种民间文艺在本世纪五、六十年代，曾风靡过上海郊区和浙江平湖一带，被正式命名为锣鼓书和钹子书，合称农民书，而作为曲艺家族中的一员。有的地方还成立了专业的曲艺团，活跃在农村的茶馆、书场。

这就是说，在太保书这一民间宗教文化的后世流变过程中，受到苏州弹词的影响，逐渐在其内部形成了一个受人欢迎的程序——唱书。随着社会的进步，太保书终于衰亡，而唱书却从它中间脱胎而来，独立地发展成为两种不同的地方曲艺——锣鼓书和

钹子书。

南通的僮子会，同样有这样一个流变过程。傩祭的特长是巫术歌舞，但它也同样吸收进了不少其他的艺术样式，唱莲花落，是当地民歌小调；僮子书，有宝卷、唱经以及滩簧等曲艺形式对它的影响；僮子戏，则已经是初具规模的小戏了。这样的小戏，少数是从僮子书说唱发展而成，敷演的是神界故事；多数则从其他剧种移植而来（如《杀狗劝妻》、《僧娃记》、《李三娘》等）。

《〈中国戏剧志〉编辑手册·僮子戏》云："清乾隆年间，扬州曾有僮子会的组织，其后吸收了徽剧与花鼓戏的表演技艺，使形式和内容发生变化，1930年前后发展成为戏曲。"指的是扬剧的前身。南通的僮子戏与之相比，发展得还要缓慢得多，1958年定名为通剧。在南通农村，僮子戏的演出仍依附在僮子会的祭仪之中，并没有独立出来，成为一种世俗的艺术样式，进入民众的娱乐圈。

赞神歌，作为祭祀仪式歌目前它已经基本上消亡了。直至四十年代末，几乎没有一个神歌手能走下祭坛，进入民众的世俗娱乐圈，可以说他们还是比较保守的。所以赞神歌最终并没有嬗变成曲艺或戏曲。在这一带出现了民间文艺与民间宗教共存亡的孤寂局面。只是到了八十年代，由于对赞神歌的搜集整理和挖掘研究，才又开始出现继承赞神歌的传统艺术，推陈出新，使之改造成新民间文艺的尝试。这主要还限于吸收其曲调的精华创作新民歌等方面。

太保书与之不同，由于歌手的努力，早在二、三十年代就开始脱离祭坛，致力于开创一种新局面。直至五十年代，在太保书消亡的旧基地上，诞生了两种新的民间曲艺——锣鼓书和钹子书。

僮子会走的又是一条不同的道路。歌手们兼收并蓄，发挥了极大的聪明才智，但是他们似乎也始终没有想到要走下祭坛，摆脱民间宗教的束缚。所以他们的聪明才智在某种程度上也受到了限制。直至目前，在南通一带交通比较闭塞的农村，僮子会仍时有活动。

第二节　神歌的分类及其神歌手

作为一种民间宗教文化，吴越地区神歌是三位一体的：在心理上表现为对一个庞杂的神灵体系的虔诚信仰；在行为上表现为多种极其繁复的传统祭祀（祛祟）仪式以及仪式上的种种巫术手段；而在语言上则表现为一个丰富多采的、包罗万象的民间文艺作品。这三者，有的可视，有的可闻，有的则不可视不可闻，乃是一种心灵的感受。在神歌的发展过程中，这三者相互依存，其核心是心理上的信仰。如果没有人们的软弱无力，没有人们为了寻求佑助和慰藉的强烈愿望，原始的和人为的宗教信仰均无由产生，随之而来的宗教仪式和宗教文化整体，自然也不复存在。所以我们研究神歌中的民间文艺作品时，特别应注重研究它的特殊性，神歌是民间神灵信仰的产物，是民间祭祀仪式的产物；它不同于劳动歌和情歌。

另一方面我们又必须看到，神歌在流变过程中，它的宗教意识正在不断淡化，它的世俗精神随之不断强化。这表现在它的作品思想倾向出现了强烈的人民性、民主性；它的作品体裁出现了多样化，不再是古老祭祀仪式上那种亦歌亦舞、非歌非舞、浑浑噩噩、不知所云的模式，而出现了不同的有鲜明艺术个性的形态，于是，神歌和其他民间文学体裁之间的界限，似乎又模糊起来了。

这种文化现象给我们的研究工作带来了一些困难。比如我们在介绍神歌的作品时，分类界定就颇费斟酌。以僮子会的作品为例，它在请神时唱的神歌、酒歌，似乎是民歌中的仪式歌；它在开场戏中唱的莲花落和接下去要唱的几部神书，则似乎是曲艺；它的跳神、走表，以及插在中间表演的一些小段如"抬判"、"马叉鬼儿戏醉汉"等，则似乎是舞蹈或歌舞；它也演戏，称为僮子戏，也是起角色，有剧情的，似乎与别的地方戏曲没有多大区别；它甚至还要表演杂技、魔术，那当然又该属于另外一种艺术门类了。而在赞神歌和太

保书的作品中，也多少存在着这种现象，只是表现得不如僮子会这么充分而已。

鉴于民间宗教文化在其后世流变过程中的一对主要矛盾是表现在世俗精神与宗教情感的对抗上；同时考虑到不同作品在祭祀仪式中的不同功能作用，我们姑且将神歌作品分成两大类。一类作品与祭祀仪式的结合十分紧密，是赞颂性的，比较庄严肃穆，按歌手的习惯称呼，称之为神歌、神书、神词、经。另一类作品与祭祀仪式的结合并不紧密，大多是在这种民间宗教文化现象的后世流变过程中被歌手们充实进去的，先是为了娱神，后来神人同娱，最后甚至纯粹是为了娱人。所以它的主要特征是娱乐性，往往比较轻松活泼，表现了强烈的世俗精神，是人性的讴歌，有较高的艺术表现力。各地的称呼也不同，如赞神歌中的汤书、太保书中的说书、僮子会中的莲花落以及各种歌舞、小戏等。现在我们按此分类概念分别介绍之。

一　赞颂性神歌

这一类赞颂性的作品又可分为两大部分。一部分是仪式类。它并不讲述什么故事情节，想当初只是祭祀仪式上较为简短的祷词或咒语，有着强烈的功利作用，巫师就靠着这么几句特殊的语言达到了它与鬼神沟通的目的。在后世的流变过程中，这种祷词或咒语愈演愈烈，发展成蔚为壮观的宗教文学作品。另一部分是神界故事类。这是在仪式上对某一个神灵的生平事迹和神性所作的歌颂。实际上这是一种叙事作品。这一部分的数量更为可观。

（一）　仪式类

以赞神歌为例，在赕佛时，随着仪式各个程序的进行，歌手就要唱《发符》、《赞符官》、《接神》、《按位》、《拈香敬酒》、《蚕花歌》、

《催圣》、《发舟》、《交纳》、《送神》等仪式歌。这些歌一般无故事情节，只是不厌其烦地叙述仪式过程、宣读神灵职司名单。习俗认为，这种歌是具有某种神力的，是人与神之间的一种传播媒介，所以非仪式不唱，谁要是在不举行仪式的时候擅自唱了其中的某一首仪式歌，那就会得罪神灵，这是谁也担当不起的。演唱这类仪式歌时往往还伴随一定规格的礼仪动作，如上香、点燃蜡烛，安放神马、叩头礼拜等。所以这类作品往往比较枯燥乏味，带有一定的神秘性，而缺乏文学性和艺术性。

但是，这类作品在民俗学、宗教学、历史学等方面，却为我们提供了许多颇具研究价值的第一手资料。如《发符》、《接神》这二首仪式歌，就向我们十分详尽地介绍了吴语地区的民间神灵信仰谱系。这样一个完整的神谱，我们过去在史籍方志以及文人的笔记中，都没有看到过。

同时，我们还必须指出的是，此类作品在后世传承过程中，经过歌手们的世代集体修改加工，其中也不乏成功之作。就以祭祀仪式中的向神灵敬酒为例，这是礼仪必不可少的程序，按说是十分枯燥乏味的，但是歌手们却由此生发，唱出了他们的感情来。试看海盐骚子歌《拈香敬酒》中的一段：

你看这杯酒，正月已过；二月时光；三月清明；四月下秧；五月农夫耕种；六月耘耥；七月开花；八月稻黄；九月露寒；时分霜降。农夫忙忙；手捏镰刀，走到田横。拍答割倒，架起稻床。挑到场上，晒在太阳。拿把风车，扇得清爽。木砻里牵出砻糠；石臼里打出粗糠；淘箩里淘出细糠。木桶蒸饭，铁镬煎汤。酒药一搂，放在酒缸。三日满坛，四日开缸。隔壁三家醉，开醇十里香。当家娘娘，忽然思量，手拿壶瓶，抽出两戍酒酿，摆在筵上，赕仙赕王。①

① 冯茂章演唱，顾希佳记录。

这里充满了对劳动的赞美和对劳动所创造出来的物质文明的赞美，与赕佛这一祭祀仪式上祭酒本身所呈现的迷信色彩确实已相去甚远。歌词简洁朴实而又形象生动，反映了劳动人民的真情实感。

无独有偶的是僮子会也有一则《酒名》歌，可说是有着异曲同工之妙：

> 再斟酒来酒再上，清香美酒来奉上。若问此酒何人造，本是夷狄与杜康。小麦本是当地出，磨子出在小丹阳。八卦磨子听牛转，罗橱底下分阴阳。干面卖与蒸作店，馒头烧饼包白糖。包儿油条葱花卷，馄饨面条配鸡汤。茶食店里也用它，脆饼蛋糕式样广。只有麸皮没处去，造成曲块酿酒浆。杜康造酒不作慌，蒸好饭食先凉凉。不冷不热拌上曲，倒在缸里就封上。三朝五日缸里闷，逢到七日来开缸。隔壁闻到三家醉，远处闻到十里香。后街糟坊生意好，好酒不用高扯望。君子吃酒沉沉醉，小人吃酒乱癫狂。麻姑酒出淮安府，枣儿红出自在马塘。镇江董酒脚水大，海安出的是封缸。辣白元酒新安卖，泰州城里动船装。石港卖的老白酒，通州陈酒味真香。如皋药酒难敬神，海门茵陈销外洋。扣陈出自金沙东恒兴，上好糯米酿成浆。又甜又醇后力大，饮饮呷呷作供养。主人买酒敬神灵，神闻酒香从天降。两郎提壶高斟酒，清香美酒来奉上。①

全歌四十六行，除开头二行、结尾四行，说的是这首歌的宗旨——向神灵敬献祭酒；其余中间的四十行，则全都离开了正题，充满感情地叙说当地造酒的生产习俗，介绍附近一带名酒的分布，具有一定的知识性和趣味性，当然这一切全都是世俗意味的描述。

我们再来看赞神歌中《拈香敬酒》的开头一段。这一段为了说出神筵上祀奉清香的来历，竟有声有色地讲述了一大段故事：

---

① 葛兰生演唱，沈志冲、吴周翔搜集，原载《民间文艺季刊》1989年第3期。

弟子来到神前，双膝下跪。托开金锁有连环，话尾分出柳青山。不说朝野今古事，单表筵前香出山。

跪在神前，浴手拈香，根根须须，说此香，话此香，此香出处在何处？出处在天台县百花山。山上有一株盘陀大树，根盘四海，叶遮九县，上不许飞禽歇宿，下不许走上身来，山前有妖精无数，山北有万年霜雪堆高，推上天堂。玉皇坐不得龙庭，便问山头土地："莫不是妖精出生？莫不是海上渔翁精姑？""只有山上有一株盘陀大树，你玉皇坐不得龙庭。"玉皇听说大怒，就差雷公电母，连吹几日狂风，吹得此树歪歪斜斜，斜斜歪歪。差了天神天将，连根拔起，推落长江，将来氽过一州洋、二州洋、混水洋、白洋洋。唐皇国里闹嚷嚷，凡人见了都不识，想请识宝仙师来识宝。

一位识宝仙师，生得来矮婆粗，曲络头发竹根蒲。走上前来，脚来踢，手来娑："喔呵呵！这一棵是千年臭葱蒲。"看相不是识宝仙师。

第二位识宝仙师又来了，生来大又大，长又长，头戴一顶黑石幛，两眼好像歪油盏。走上前来，相一相："喔呵呵！这棵不是臭葱蒲，原来是棵烂黄杨。"看相又不是识宝仙师。

又来一位识宝仙师，金眼慧慧，银眼慧慧，走上前来，摸一摸，相一相："不是臭葱蒲，不是烂黄杨，这是一棵九曲兰芝马牙香。"

怎么发落？鲁班仙师来料断，张班仙师劈碎来，一料料做三段。第一段先发紫竹林中；第二段献于上苍玉帝；第三段进贡普度金身；还有蓬头丫杈树根，锯的锯，劈的劈，大船装，小船驳，发在江浙两省，南北杂货店里来安息。祭祖还愿，收买牙香，供敬曹神。①

① 刘金荣演唱，沈明洋记录，顾希佳整理。

说到最后，才告诉人们，原来今天赕佛祭仪上所供奉的香是经历了如此曲折的过程，才得到的。说它是一则“香的传说”，确实一点也不过分。

赞神歌中的《送舟》，又名《赞龙船》，就其仪式的民俗事象分析，是要将一艘满载着凶神恶煞的龙舟送入河中并催其速速远去，这里还可看到古代傩祭的痕迹。各地在祭天或赕佛仪式中，歌手主持这一程序时，氛围十分肃穆，乃至有几分阴森恐怖，宗教色彩十分强烈。在近代各地采录的《赞龙船》歌词中，我们却从中看出了歌手的艺术创造才华。他们总是花费不少笔墨去描述造船工匠的劳动，描述龙船造型的精致华丽，使人觉得眼前这艘稻草扎成的龙船确实非比寻常。有的还会即兴插入一段所谓“艄公”、“艄婆”夫妻二人在龙船上打情骂俏的生活情景，使人忍俊不禁。凡此种种，都说明歌手们为了赞颂宗教，不遗余力地调动了一切艺术手段，为其功利目的服务。

太保书中的《十月怀胎经》，是在丧葬仪式中唱的仪式歌。习俗规定，凡人死后的第五个(或第三个)七天，俗称“五七”(或“三七”)，死者家中要举行一种“完船”的仪式。届时点燃香烛，桌上置放一只纸船。船头系一根棉纱线，由死者的长子拉着，其余的家属均手执清香跪在地上，然后由太保先生来唱这首《十月怀胎经》：

> 一根棉条长又长，做人不可忘爷娘。骨肉来自父母生，自家将来也传人。敬老爱幼传子孙，后代小辈照样行。今天我唱怀胎曲，留给大家仔细忖。娘怀胎儿一月到，喜酸怕冷口水多。人前不敢动口问，求喜忧忧抓心窝。娘怀胎儿二月间，四肢无力软绵绵。两鬓乌云无心理，八幅头罗裙懒得拴。……

以下一个月一个月地唱下去，生动地刻划了妇女十月怀胎中所受的苦楚。直至分娩，“呜哇一声儿落地，为娘才松一口气。是男是女

皆我肉，棉条接头传下去。"接着还要唱孩儿"日长夜大"，一个月一个月，一年一年地长大，此中做娘的又在孩儿身上化去了多少心血！说得人人心动。最后才唱出这首歌的主旨：

> 棉条纺纱一根根，代代传人勿会停。一世为人了人债，勿晓得爷娘怎做人？条条路上好修行，七七四十九条棉条经。[①]

在丧仪上讴歌生命的诞生和延续，这是十分富有哲理性的。歌手把人类的传宗接代，繁衍生息，比作棉条纺纱，代代相传，永不停息，也给人留下了不可磨灭的印象。

（二） 神界故事类

在赞神歌《发符》中，我们可以看到这样两句歌词："若要功曹欢喜，听表生身出世。"这就是大量神界故事类作品会在神歌中存在的根本原因。人们以为，只有在神灵前歌功颂德，才能取悦于神灵，而神灵也才愿意保佑凡间那些软弱无力的百姓。所以凡是举行祭仪，总要想方设法多挤出些时间来让歌手为神灵歌功颂德，也就是咏唱叙述神界故事的神歌。

这类作品一般都以神灵的称呼来作为标题，如《如来》、《玄天上帝》、《土地》、《关帝》、《观音》、《陈三姑娘》、《五路神》、《令官菩萨》、《都天菩萨》……等等，一个作品讲述一个神灵的神界故事。也有的因为在后世流变中故事性越来越强，神灵在作品中的主导地位大大下降，人们也会给它另外取个名字的。如《游曹王》原名《北岳》；《劝夫莫做卖盐人》原名《西岳》；《王良长观灯》原名《金大官》，就是这么回事。那些原名就是所唱神灵的称呼，而后世流行的标题则是这个叙事作品实际叙述内容的概括。

在体裁上，也出现了分野。一类是一唱到底的民歌体；另一类

① 张振口述，张玉观记录。

则是有说有唱的说唱体。一般情况下，说唱体的作品往往比民歌体的规模更大，可以长达数千行乃至成为能唱几十天的长篇。

神界故事类作品因为总是与祭祀仪式上所祀奉的神灵崇拜相对应，也就是说祀奉什么神灵，就必定有一部神界故事作品来赞颂它，所以其数量都是相当可观的。据调查，僮子会有一百多种神歌，赞神歌也有一百多种神书。

如果从这些作品的来源来看，它的内容大致可以分成三类：

1．远古神话的沿袭

如赞神歌《伏羲王》，就叙述了伏羲兄妹成婚的这样一个远古神话：混沌初开，世上只有伏羲兄妹。伏羲欲与羲女成婚。羲女不允，要求羲王毛灰搓绳绕山岗，若能成功，方可结婚。在白龟王帮助下，羲王搓草绳绕山岗，然后点燃成灰绳。羲女出难题，要羲王沿昆仑山追她。经白龟王指点，又追上。于是兄妹成婚。羲女迁怒白龟，将其捉住；又有乌鸦相救，遂使白龟逃生。羲女怀胎十三载，生一怪蛇。羲王提剑斩蛇，遂分天地、四季、十二地支成昼夜，蛇躯化作河山大地，蛇血化作人类。① 这是一部民歌体的作品，一唱到底。作品对伏羲神话的叙述，不见于典籍记载，当是民间流传。

对此国外学者评价说：

> 从整体上说来，骚子歌《伏羲王》仍不失为创世神话中的一篇全新的异文，它把兄妹婚传说和盘古肢体化生型的创世神话糅合在一起了。歌中之蛇可能是原始混沌的一个隐喻，斩蛇则意味着伏羲与混沌之争。这一情节与古印度因陀罗神话在类型上相近。②

不仅如此，这一神话异文对于研究我国古代神灵崇拜的沿袭和变

① 参见顾希佳《骚子歌初探》附录一，载《民间文学论坛》1983年第3期。

① 李福清《中国神话故事论集》，中国民间文艺出版社 1989 年。

异，同样有史料价值。许多远古神话中的神在后世已不为人们所信仰，古神话也只是作为一种文学作品为人们所欣赏。但是这里所说的伏羲则是例外，关于伏羲的神话仍在民间祭祀仪式上被歌手诵唱，伏羲作为一个神话中的神，也仍被人们所崇拜，这是值得引起我们关注的。另外一点需要指出的是，伏羲在吴地近代民间神谱中的位置并不太重要，在它之后很久才崛起的新神，如三天上帝、三世如来、玉皇上帝，则被人们崇拜为这个神灵体系中的最高神。

另一首赞神歌《蚕花书》，流传比《伏羲王》更广。所述蚕马神话，见于干宝《搜神记》等古籍。在我国历代的国家祀典中，蚕神多以嫘祖为正宗，相传她是黄帝的老婆，可见她的地位是不容动摇的。但是在吴语地区民间，大多数却仍坚持将马头娘祀为蚕神，又称马鸣王菩萨。因此我们认为，赞神歌以及它所保持的马头娘信仰，都是比较古老的文化传承，决非晚近所形成。

2．宝卷、神魔小说和地方戏曲的影响

宝卷滥觞于唐代佛教寺院中的“俗讲”，它的主流就是一些佛经故事。至宋元间，宝卷开始在民间流行，后来它不但讲唱如来、观音等佛菩萨的故事，也扩大到讲唱各种各样的神道（如关帝、真武、财神、土地、灶君等）故事乃至民间传说，明清时成为深受人们欢迎的一种曲艺形式。吴地神歌中的一部分神界故事类作品也就受到了宝卷的明显影响。

以观音为例，在赞神歌中已知有五种作品唱观音故事。其中《卖鱼观音》、《大香山》、《妙英》三种，基本上是从《鱼篮宝卷》、《香山宝卷》、《妙英宝卷》演变过来的，说的都是观音本生故事（即其修炼成菩萨的经历）。另外二种《金牡丹》、《王大娘补缸》，叙述观音降伏妖精的传说，则来自地方戏曲。我们以《卖鱼观音》为例，将赞神歌记录稿与宝卷刻本作全面比较，发现故事梗概大致相同。但赞神歌的格律与宝卷不同，改写的幅度显然很大，不仅唱词一概重写，而

且描述重心也有转移。《鱼篮宝卷》又名《鱼篮观音二次临凡度金沙滩劝世修行》，述金沙滩人作恶多端，上帝欲灭杀。观音不忍，变妙龄女子到村中卖鱼。马二郎欲娶她为妻。她说有誓在先，凡欲娶她，必先熟读莲经，吃素行善。马二郎等恶人皆随她读经，弃邪归正。她与马成婚，新婚夜腹痛身亡，临死说明自己身份，点化众人。赞神歌《卖鱼观音》也说同一故事，但结构重心在观音二次化身的不同遭遇上。先说观音化一丑妇去卖鱼，如何遭人冷落；又说观音化一美女上岸，即引起轰动，人人围观，以致笑话百出，刻划世态，维妙维肖。而原宝卷中后半部分浓重的说教劝化，则被歌手一笔带过。另外二部赞神歌《大香山》、《妙英》也有类似情况，都说明了这些神书脱胎于宝卷而又经过歌手的较大修改。

神魔小说的影响也不容忽视。比如讲唱如来的神书，按说应叙述释迦牟尼出家修行的传说，旧时各地的佛教寺庙中，也常有此类题材的壁画或浮雕。然而在赞神歌里，神书《如来》却讲了一段《西游记》的故事：孙悟空出世，先去龙宫借宝，又闯地府，最后大闹天宫，被如来压在五行山下。这大概是歌手觉得西游记故事更加动人，这才舍彼求此的吧。又如神书《太岁》，述值年太岁殷郊的故事，则搬演了《封神演义》，自殷纣王宠妲己废殷郊之母姜后始，至殷郊岐山铁犁身亡止。当初有抄本二十四部。按太岁信仰由来已久，原与天体崇拜有关。一般以为太岁是在地下运行的。而将殷纣王太子殷郊崇拜为值年太岁，则始见于《封神演义》。赞神歌神书搬演封神演义故事的，还有《玄坛》（武财神赵公明故事）、《比干》（北阴神比干挖心故事）。考其原因，大概是该书在明清民间流传是很广泛的。《西游记》、《封神演义》等神魔小说本来就是汲取了当时民间的大量传说故事加以编写的，一旦成书之后，反过来又对当时的民间信仰和民间传说产生深刻影响。

僮子会中的僮子书，也可以看出这种影响。它的《唐僧取经》和《卖卦斩龙》都是长达千行以上的长篇唱词，不难看出这二部书

滥觞于《西游记》。僮子书《卖卦斩龙》的情节跟《西游记》九回："袁守诚妙算无私曲，老龙王拙计犯天条"大同小异。如果细加比较，则又可发现歌手的许多独特创造。如僮子书中说龙王与袁天罡打赌后，到西天雷音寺叩拜佛主如来，龙尾巴偷偷伸到佛主的砚池中一扫，偷得三滴黑墨水，降落在山东府，引起山东黑雨成灾。又说龙王向唐皇李世民求情，送上无数珍宝行贿，唐皇醒来大喜，命太监快快将珍宝搬入库房。这两段插曲都不见于《西游记》而又颇具民间传说风趣。最为有趣的是唐皇在地府许愿，阎罗王说："听说阳间西瓜好，送些西瓜我尝尝。"唐皇自然一口答应。唐皇还阳之后，在金銮殿上宣布他当初在地府所许之愿："一许西天将经取，二许进瓜入幽邦。三许大愿洪门会，申文发表请神王。"在这里，歌手们竟把僮子会的起因也说成是唐皇所定（洪门会即僮子会），可见《西游记》的影响之大。按僮子的说法，唐皇还阳之后，派唐僧去西天取经，派刘全到阴间送瓜，唯独洪门会要请上中下三界神仙赴会，没有人能去邀请。唐皇让魏徵去请，魏托病不从，被打入牢中问斩。魏徵第九子九郎闻讯来救父，遂背"表"上天入地，请来三界神仙，开起了洪门会。所以僮子书中除了上述二部神书之外，还有《刘全进瓜》、《九郎救父》、《九郎借鞭》……等，也就因此而与《西游记》有了瓜葛。

戏曲曲艺对神歌的影响，主要不表现在神界故事作品中。显而易见，戏曲曲艺题材以世俗生活为主，搬演过来，一般都在娱神时作"余兴节目"使用，但是在神界故事作品中，有一部《关帝》，是赞神歌的代表作之一，则确实受到了三国戏曲的深刻影响。

3．民间创作对神歌的影响

这又可以分成三种情况。其一，许多地方性神灵，在它形成的同时，就伴随着一则动人的民间传说。以致于在某种意义上说，神灵崇拜与民间传说本是一个事物的两种形态而已。

如赞神歌《陈三姑娘》，述浙江桐乡石门太平庄陈家三女宝芳，

一日游后花园，手巾忽被风吹落湖中。邂逅书生徐文。徐脱衣衫下湖捞起手巾送还。正道谢时，发现徐文衣衫被人偷走。三姑娘只得闯入父亲房中，取衣衫让徐遮身出园。徐出园时偏遇陈父。陈父起疑，小偷又在傍挑唆，遂大怒，拷问三女，并将她沉入塘中。徐闻讯赶来，悲恸投河身亡。后官府捉得小偷审讯，案情大白。陈父悔之莫及。陈、徐二人为鬼作祟。陈父遂为二人建庙祀之。旧时当地人得病，往往请歌手至家中设"半筵"祭祀，并唱神书《陈三姑娘》，唱毕，焚化陈三姑娘和徐文的纸人。可见陈三姑娘是当地颇有影响的神灵崇拜之一。值得注意的是，宁波的唱新闻《王阿冲》和沪滩、锡滩小戏《蓝衫记》所述，也是大同小异的故事。只是结尾不是悲剧，而是皆大欢喜的喜结良缘，也没有和民间信仰发生联系。但是我们可以由此推断，当初很可能是发生过类似的这样一段社会新闻，影响颇大，以后在传播过程中才与某种神灵崇拜结合起来的。又如赞神歌《张六五相》，述当年萧山海堤决口，张六五相率领百姓护堤，苦战数昼夜，保护了百姓的生命财产，而张六五相却被潮水卷没身亡。张死后封神，百姓为其立庙。张有侍从护堤使者、捍江指挥；张的两个弟弟张常、张弟，皆同祀。这样一个生前有功于人的英雄，关于他的民间传说和神灵崇拜几乎是同时形成的。神书的出现自然是民间创作的功劳。

这一类神书发展得最为壮观的，当推流传于浙南的《夫人词》。这是一首与祭祀仪式紧密相连的神歌。旧时在浙南（以及闽北、赣北），人们崇拜一位女神，名为陈十四夫人，又名临水奶、顺懿夫人、天仙圣母等①，各地还相应造起了不少庙宇祀奉。人们在祭祀这位女神的时候就要请歌手来演唱一部长篇叙事唱词，即称之为《夫人词》（后来，这一叙事作品又发展为戏曲和木偶戏，称"夫人戏"）。这个故事的结构很宏大，据说可以唱三个月呢。一般的祭祀仪式则往往只唱其中的一段。故事梗概如下：

① 参见魏应麒《临水奶》，载《民俗》第61、62合刊。

陈十四原是观音手指上的三滴血，后化作红雨降世为民女。观音梳头脱落的两根头发偷逃下凡，化为雌雄二蛇作怪，残害黎民。陈十四激于义愤，上庐山学法，广交天下英豪，立志为民除害。陈下山后一路斩妖，经过层出不穷的惊险搏斗，上天入地、穷追不舍，终于除灭二蛇。但由于陈十四在斩蛇过程中多次触犯“天条”，减去不少阳寿，年仅二十七岁便不得不含恨死去。①

这个传说以“斩蛇妖”为主线，结构之大，可与《西游记》媲美。它滥觞于晋干宝《搜神记》中的《李寄斩蛇》，东晋至宋数百年间，民间不断增枝添叶，才敷演成今天这样的规模。

其二，某个较普遍的神灵崇拜传到当地之后，只留下原来的称呼，却把神界故事置换成当地熟悉的民间传说。诸如财神、土地、灶君、四岳等神灵的故事，都有这种情形。

如五路财神，《铸鼎余闻》、《集说诠真》均有载，说法不一。旧有《财神宝卷》，述玉帝殿前五香童投胎富豪杜家，五子长成，外出经商。一次买鱼放生，巧救龙王三太子。龙王报恩酬其宝物，从此富可敌国，玉帝封其为五路财神。而赞神歌中的神书《五路财神》，则完全是别开生面的描绘。故事述杜、尚、华、陈、孙五人同至杭州烧香相遇，因皆为同年同月同日生，遂结拜兄弟。欲经商，去天竺观音处求签，商借佛前香案桌拍卖以作本钱，观音应允。五人去西溪贩扇，货齐而天寒。适值东宫太子登基，向上天借得一月暑天，致使扇子畅销，盈利无数。又去小林贩姜，遇瘟疫流行，又获大利。五人重修观音殿还愿，死后封五路财神。此故事想象之丰富，明显超过宝卷及典籍所记。

---

① 参见叶中鸣编著《陈十四奇传》，浙江文艺出版社1985年，这是作者根据《夫人词》录音记录稿改写成的章回体通俗小说。

如僮子会中的神歌《土地》，长达六百行，则说江西张家庄有农户九世同居，人称百忍堂。此日张公在田中劳作，适遇刘邦兵败逃来。张将刘藏入黄豆田中，又骗过项羽。刘脱险后调兵遣将，终于在乌江大败项羽。霸王自刎。汉王登基，派钦差去江西迎恩人张公进京。张不愿做官。汉王遂封其为福德土王，下令各地建造庙堂，每年四个节日祀奉。这样一个神界故事显然也是当地的民间创作，和通常流行的土地传说并不相同。

又如四岳神崇拜，典籍早有记载。历代国家祀典所祀五岳，一般皆指泰山、华山、衡山、恒山、嵩山。这种神灵崇拜源起于原始宗教中的山川崇拜，魏晋时已渐趋人格化，唐宋以降，尤以泰山东岳大帝的影响为最大。然而在赞神歌中，所谓"四岳"却是东岳刘王正神、南岳朱府令公、西岳金府总管、北岳施王正神，皆有一则曲折生动的神界故事，构成一部神书，在仪式上诵唱。可见这里的四岳，无非是吴地的地方守护神。当初的五岳崇拜的内容已经被置换掉了。

其三，有些信仰较普遍的神灵的神界故事，其故事梗概未变，但经过歌手世代传承和集体修改，其作品内容已变得有血有肉，更加引人入胜了。如三官大帝和玄天上帝的故事。考三官神源自原始宗教中对天、地、水的自然崇拜，宋代又与三元联系，元《三教搜神大全》记有故事，却嫌其失之笼统。赞神歌中的神书《三官》则详尽地描述了这样一个故事：陈子椿元宵观灯，买鱼放生。鱼即龙王太子，回龙宫告龙王其事。龙王在海中搭一灯棚甚长，与岸上灯棚相连，遂引陈入龙宫相见，又将三个女儿下嫁于陈。生三子，复入龙宫教导，神通广大，法力无边，封三官大帝。而僮子会中，则有神书《陈子春》，可供比较研究。

赞神歌神书《圣帝》，述北极真武故事，与《道藏》、《历代神仙通鉴》、《北游记玄武出身传》相似。不过这部作品的描述也明显要比它们丰满得多。神书结尾处，述太子成仙前开膛洗涤，将肚肠抛下

山，肠化蛇，肝化龟，成妖作怪。玉皇复差张大帝、邓天君为其左右侍从，陪太子下凡收妖，遂足踏龟蛇，封北极真武。此段情节显然来自民间传说，为上述三书所不载。

赞颂性的神歌作品，无论是仪式类还是神界故事类，都是为了给神灵歌功颂德，表示仪式的神秘性，宣扬迷信。因此都存在着强烈的宗教色彩，亦即信仰超自然的力量、巫术、不可知论、轮回报应……等等。但作为一种民间文化，一种民间集体的文艺创作，即使在这些宗教的赞颂里，也处处表现出世俗精神的因素，亦即坚信人的价值，赞扬人的勤劳、智慧、诚实、勇敢以及人与人之间的互助友爱，追求光明和爱情。这种世俗精神被歌手们自觉不自觉地在赞颂性作品中表达了出来，因而造成这一大类作品自身的一对矛盾——世俗精神与宗教情感的对抗。

二　娱乐性神歌

如果说在赞颂性神歌中，世俗精神常常要与宗教情感发生对抗才得以表达，它时时处处会受到宗教情感的限制的话；那么在另一类被称作是娱乐性的神歌作品中，世俗精神的表达就几乎不会受到什么阻力了。娱乐性神歌在整个神歌作品群中占有很大的比重。它起初只是祭祀仪式的某种点缀，或是仪式正式开场之前为吸引人而加演的一些"开场白"之类；或是在仪式中途的某一个间隔，比如到了夜间，为消除人们的疲劳而增添的一些"余兴节目"，一般说来，并非当初这一祭祀仪式的必需，与人们的神灵崇拜也相去甚远，但毕竟是它们给枯燥乏味的祭祀仪式平添了艺术的氛围，因而最受人们的欢迎，于是往往被成为"保留节目"，到了各种仪式都非演不可的地步。当这种传统文化嬗变到后期，歌手之间相互比试技艺的高低，也全在这一类作品的创作和表演上下功夫。在某些地方，当外部社会的历史条件发生了某种重大的变化，导致传统

祭仪也随之发生质变的时候，这一类作品自身的不断成熟壮大也就有可能演变成人民群众所喜闻乐见的某种新的文艺样式。如太保书的嬗变为锣鼓书和钹子书，即为一例。由此可见，娱乐性神歌理应成为我们研究的重点。娱乐性神歌大致可分成以下四类：

（一） 历史类

这一类作品大多是歌手们在近代的创作，往往真实地记录了当地发生的一些重大事件，因而具有一定的史料价值。

赞神歌中的《旱荒汤书》、《水漫景致》描述当地历史上曾经发生过的水涝旱灾情景，可补方志之不足。如对1889年的水灾，《嘉兴县志》云："光绪十五年，杭嘉湖三府水陡发，雨历四十昼夜，田禾淹没，西南乡尽成泽国。"如此而已。再要进一步了解灾情，就不得而知了。但在《水漫景致》这首一百五十六行的长歌中，就对此作了详细介绍，何时下雨，何时天晴，何时又下暴雨，都说清楚了。哪些地方告荒，连地名也不遗漏。歌中还接连叙说几则小故事，用以形容水灾之严重，也极生动。这部作品的史料价值，也就不言而喻了。

又如赞神歌《剪辫子歌》，叙述了辛亥革命时海盐县城里剪辫子的真实情景，作品既肯定了剪辫子的大方向，又讽刺了当时那种简单粗暴的形式主义做法，让警察、地保、商团全体出动，人人手拿剪刀，把守各处路口，见人拖住就剪，连一个大姑娘的辫子也被糊里糊涂地剪去，吓得人人自危，不敢出门。表明当时劳动人民对资产阶级民主革命的态度还是比较客观的。

还有《东洋人打进来》，记录抗日战争时发生在这一带的真人真事。《十张台子》流传于土地改革前后，控诉了解放前海盐两个恶霸的罪行。这在当时都是起了很好的宣传作用的。

（二） 生活类

这里指的是一些即兴编演，反映生活情趣的短歌，一般还不具

备完整的故事情节，却又并非纯粹抒情。往往描述风俗民情，或刻划一二人物，犹如速写，颇为传神。这在僮子会中，多用莲花落曲调演唱，在赞神歌中则称为汤歌。

如赞神歌《农夫汤书》，记述一年十二个月的劳动生活场景，一个月唱一段，犹如一幅幅风俗画组成的长卷。《游泰山》、《游三塔》则咏唱当地风光、并描绘庙会盛况，热闹非凡。《十二生肖歌》、《药材歌》以动植物为描述对象，比喻生动风趣，有一定知识性。还有一些讽喻歌，如《懒惰阿嫂》、《怕家婆和怕家公》、《酒色财气戒》、《十个外行》、《为人在世》等，更是入木三分，给人留下了深刻的印象。

且以赞神歌《懒惰阿嫂》为例，上述作品的生动性可见一斑：

提起这位娘娘啦，勿像笨来勿像乖。日常生活勿做啥，开出口来讲别家。伊是脸也懒得揩，蓬了头来赤了脚。头上三撮黄头发，好比一蓬乱稻柴。头颈要比汤罐黑、眼屎结得像黄蜡。眉毛生来像只钉，鼻头好比小宝塔。一条裙子翻转着，破絮落出三四塌。日常衣衫呒没换，白虱多来要吓煞。扫帚从来勿见面，走进屋里真邋遢。灶头上面看一看，镬盖呒没盖只箪。邋遢碗筷一大堆，吃一只来汰一只……①

接下去还有十六行，不再引录。歌手刻划人物的本领，可以说是十分高明的。

在僮子会的作品群里，也可以找到不少类似的佳作。如《颠倒话》、《大姑娘》、《细婆娘》，颇具浪漫主义色彩。说这个大姑娘大到什么程度？歌手有这样一段描述：

……姑娘要把鞋子做，苏杭二州请皮匠。三十个皮匠做鞋底，四十个皮匠做鞋帮。等把鞋子做好了，向前献与大姑

① 柏宝荣演唱，顾希佳记录，全歌载《骚子歌谣选》，浙江省民研会内部资料本。

娘。只说鞋子要嫌大，勉里勉强来拔上。走了几步转了个弯，踏去二十亩黄豆四十亩秋[①]。

而当说另一个细婆娘之小小到什么程度时，歌手却是这样来形容的：

……过条户槛如过山，过条阴沟如过河。姑娘急得团团转，这下叫我怎么过？说难过，也好过，急难之时有人助。蚂蚁驮它翻过山，苍蝇背上作摆渡。[②]

运用夸张的手法，可说是到了得心应手的娴熟地步，给人留下了深刻的印象。

僮子会的莲花落中出现了一批直接描写男女私情的短歌，这在赞神歌的汤歌中却至今尚未发现。这似乎可以说明赞神歌的歌手还是比较保守的。倒是那些僮子们，虽然继承了傩祭的种种神秘色彩，但在咏唱男女私情时却又极为大胆。如《日落西山》、《新打房门》、《二八佳人》等，都可称作是这方面的代表作。且看《日落西山》是怎样来咏叹这种情感的：

日落西山黄又黄，小姑娘进房去铺床。床上摆个鸳鸯枕，思想不曾配情郎。爹娘双双同罗帐，哥哥嫂嫂也成双。同年姐妹都出嫁，单单叫奴守空房。一双绣鞋拿在手，占它一卦有何妨。该应奴家婚姻动，一只阴来一只阳。花鞋掉在踏板上，一只朝下一只上。姑娘一看心欢喜，今年必定配情郎。[③]

短短十六行的短歌，却已传达出少女的思渴之情。如果说《日落西

---

①② 李继高唱，沈志冲、吴周翔记录，参见《民间文艺季刊》1989年第3期《僮子会资料》。

③ 参见《僮子会资料》，《民间文艺季刊》1989年第3期。

山》的叙述还是比较干净而含蓄的话，那么在另外一些作品中，则已出现了对男女私通乃至于性生活的露骨描绘。如"鸳鸯枕上成双对，红绫被内乐开怀。金针挑开桃花蕊，蜜蜂飞来牡丹开"之类的歌唱，是常常可以见到的。

一般认为；祭坛是神圣不可侵犯的。祭坛上自然也就不可出现所谓"不登大雅之堂"的东西以玷污神灵。所以人们往往会对祭仪上出现此类作品无法理解。其实，这只是问题的一个方面。我们必须看到问题的另一方面，即吴语地区的社会环境有其特殊性。自南朝乐府民歌子夜歌开始，吴地民歌就形成了一种咏唱男女恋情的风气。到了明代，这种风气更随着资本主义因素的滋长而大盛。如冯梦龙所辑《山歌》，即以儿女私情为主，有的作品亦已以露骨的表现，描写男女幽会乃至性生活。直至近现代，这一带又出现了一大批长篇叙事民歌，如《五姑娘》、《白杨村山歌》等，较多的也都是男女恋情题材。这种情歌和长篇叙事民歌，大多是极其大胆地表达了一种女性解放的追求，也可以说是对人性的讴歌。可见长期以来，咏唱这一类民歌已成为吴语地区城镇乡村所流行、时尚的一种风气。这种民歌一般与祭祀仪式无涉，它的产生和流传自有其生活环境。但是这种社会风气和艺术氛围又是无处不在的，它最终必然会潜移默化，渗透进神圣的祭坛。诚然，祭坛上唱的这种描述男女恋情的歌，在作品的规模和描述的生动性上都远不及日常生活中咏唱的歌。也就是说，歌手把这种讴歌人性的歌带进祭坛时毕竟还有所顾忌，有所收敛，还会不得不受到祭祀仪式的种种限制。但是不管怎么说，神圣的祭坛上毕竟也唱出了这种歌，这正是宗教文化世俗化的一个重要表现。

另有一种杂歌，似乎也可归入生活类来介绍。如赞神歌歌手开唱一部"书"之前，往往喜欢用一则字谜来作定场诗，读毕字谜再开唱，已成格局。字谜也同样抄入唱本，成为作品的组成部分。如神书《陈三姑娘》之前，先念："一点一划长，一撇撇过墙，廿一来买油，

碰着八姑娘。”（谜底：廣。）神书《卖鱼观音》前，先念：“虫入鳳宫飞出鸟，七人头上顶仙草，大雨落起横山脚，半个朋友不见了。”（谜底：風花雪月。）有时，仪式歌已唱完，而仪式却因故尚未结束。这时歌手也往往用字谜、急口令或一些小调来调节时间。因此这些急口令也就成为一个单独的作品而出现。如急口令《洞庭山上一根藤》，只有四句：“洞庭山上一根藤，藤上挂起响铜铃，风吹藤动铜铃响，停风停藤停铜铃。”估计它可能是从当地儿歌中搬过来的。字谜、急口令的出现，又使神歌增添了一种风味，这在别的民间文艺中比较少见。

僮子会和赞神歌中都有这样一种小段，是将文字增删笔划，以构成唱段的。这是汉字所特有的功能。这种样式的出现，说明口头文学有时候也会借助于文字这一媒介，因而值得引起重视。如僮子会莲花落中的《添笔划》：

一字生来一横长，一品当朝李春芳。一字当中添一竖，十面埋伏楚霸王。十字上头添一撇，千里寻夫女孟姜。千字下面添口字，舌战群儒诸葛亮。舌字上面去一撇，古城相会刘关张。古字旁边加月字，胡进得丹奉朝王。胡字旁边去古字，月下张生戏红娘。月字旁边添日字，明字学生张自方……①

这样的文字游戏是可以无限制做下去的。到头来，歌手仍可以巧妙地回到“一”字上，结束全歌。不难发现，这虽然是一种口耳相传的听觉艺术，但歌手和听众们的心中，都常常有一种作为视觉艺术的字形在闪现。离开了文字这一有形的媒介，这首歌无法成立。事实上，到了封建社会后期，即使在穷乡僻壤，人们也都起码能识上几个字了。这种文化背景的出现，促成了民间文化中这样一种独特样式的传布。这一事实，使我们对民间口头文学的传播手段又

① 参见《僮子会资料》，载《民间文艺季刊》1989年第3期。

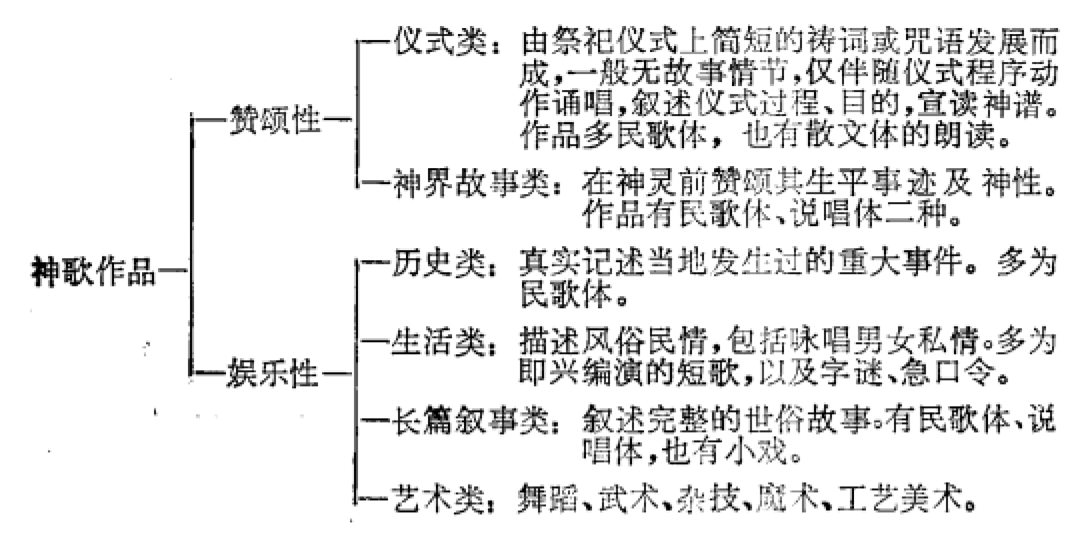
有了新的认识。至于这种作品具有一定的知识性，那更是不言而喻的。

（三） 长篇叙事类

这类作品大多讲唱一个完整的世俗故事，有一唱到底的，也有说说唱唱的，甚至还有小戏的演出。一般结构比较复杂，规模比较庞大。

这在太保书中比较多见。如前所述，太保先生做社，在请神和送神之间，常插入一个"说书"的程序，旨在神人同娱。太保先生所说的书，就是娱乐性的长篇叙事类作品。如《大红袍》、《珍珠塔》、《狸猫换太子》、《七侠五义》、《绿牡丹》、《岳传》、《慈云走国》、《万花楼》、《九更天》、《飞龙传》……等。这些作品的渊源，可以追溯到盛行于明清间的俗文学，如评话、弹词、宝卷、戏曲等。有些书目，历史上曾经历过多种俗文学体裁的反复移植，内容越来越丰满，情趣也越来越生动。这中间尤其是苏州弹词，对太保书的影响最为直接。

僮子会中的僮子戏，也有类似情形，如《杀狗劝妻》、《打碗记》、《白马驮尸》、《李三娘》、《孟姜女》、《梁祝》等作品，也大多移植自其他剧种。关于神歌分类，列表如下：



三 神 歌 手

神歌手是神歌文化的传承人。神歌文化发展至今，无论是神灵信仰、祭仪习俗或民间文艺，在它的各个结构层次上，都已积累了极其丰富的内容。如此丰富内容的文化传统之所以能够世代相传而不致于流失、泯灭，自然与歌手的传承不可分。正是这些歌手，保存并发展了神歌这一民间宗教文化。

歌手在古代一般称之为巫，南方又俗称巫为太保、师人。流传至今，又因地域和流派的区别，各地对神歌手的称呼也就各不相同。诸如赞神歌先生、骚子先生、太保先生、祝司、先生、僮子、香火、道士先生……不一而足，这自然是不奇怪的。

我们知道，巫师是人类社会中最早从体力劳动中分离出来的，有文化知识的人。在中国古代，巫的权力很大，负责奉祀天帝鬼神，为人祈福禳灾、还兼事占卜、星历和治病。在氏族社会里，往往巫师与氏族的首领是同一个人，即所谓政权与宗教的合一，这在今天一些少数民族地区还可以看到。随着鬼神信仰在人们文化生活中的地位不断下降，巫师的政治地位也在不断下降。殷商时，有两个宰相（当时称"卿士"）名叫巫咸、巫贤，可见那时候巫的地位还很高。到了周代，开始"重史不重巫"，巫就走下坡路了。春秋战国时有个西门豹治邺的故事，那时候的女巫可以被官吏随便扔进河去，她们的地位也就可想而知。久而久之，巫师的地位每况愈下，终于散入民间，成为一种职业，而且越来越被人所看不起。

所以我们今天再去调查神歌手，就可以发现他们在农村中的地位一般都是极低微的。许多歌手自己承认，虽然人们称他们为先生，但实际上他们这种职业还是很"下贱"的，只是因为家里穷，无田少地，生活不下去，才靠这个职业去换口饭吃。在南通一带，僮子在半路上遇上了雨，一般群众都不愿意让他们进门躲雨，

僮子的地位由此可见一斑。我们曾对海盐县境内的四十多名骚子歌手作过调查。他们在旧社会的经济地位均处于中等偏下，大多是有几亩自耕地，但不够耕作，便于冬春农闲时节外出唱骚子，聊补柴米之炊。歌手外出为人们主持祭仪的收入，在海盐，以二天二夜的赕佛祭仪为例，二三十年代一般酬金八至十枚银圆，四十年代改用大米折算，大约一石米左右。

歌手们一般都记忆力较好，心灵手巧，他们除了会唱会表演之外，在剪纸、绘画，书法，民间工艺方面都样样会上一点。他们能把几百行乃至几千行的长歌背诵出来，他们还会即兴创作。

歌手的传承，一般有两种方式：一是师徒传授，一是父子相传。在赞神歌、太保书中，这种师承的习俗是比较简单的。徒弟进门，叩过头，从师傅那里接过几本手抄本，带回家去复抄，背诵，直至可以离开抄本独立演唱为止。开始时，师傅到各地去主持仪式'就带徒弟同去。徒弟在旁相帮，观摩，逐渐地，就可以选几段不太重要的，上去代替师傅唱上一阵子，直至满师。父子相传也大致如此。如海盐长川坝乡落塘头冯家场有一户远近闻名的"冯家骚子"，就祖传了六代。其第六代传人冯茂章生于1911年，还健在。他十岁就会背诵神书《符官》和汤书《农夫汤书》，并随其父外出唱骚子。

在僮子会那里，这种师承的习俗就要繁复得多，并且至今保留了不少古代遗风。

僮子拜师，要举行一定规格的仪式。一般选择在农历三月廿八这一天，俗称洪山老祖(一说是东岳大帝)诞辰。投师者跪在洪山老祖(或东岳大帝)神像前虔诚磕头礼拜，在前额上还要烫一个疤，立下誓言："三月廿八洪山会，我在堂前卖半身，我将老祖当夫子，老祖待我当学生。"所谓"卖半身"，就是说这个投师者的魂魄有一半已经卖掉了。在有的地方，这个"卖半身"的仪式显得更为原始怪诞。投师者必须在夜里，独自一人到荒坟堆里去急跑，以图寻找一个小昆虫。他所发现的第一个小昆虫就是他的"替身"。这样

一来，他的一半魂魄就算是卖掉了。据说，“僮子不把身来卖，三魂七魄叫不来”，卖了身以后，僮子才有通神的本领，可以与鬼神沟通。

以上的“卖半身”，在僮子中还不算是最高的层次。另有“卖全身”的，就更加“完全彻底”了。更有甚者，要在投师时用刀割破右手膀，将血滴在写着誓词的纸上，把纸烧掉，那么这个僮子将来就可成为某一帮僮子的首领。

神歌手也有一定的组织意识，内部也分等级。在赞神歌那里，演唱水平高、资历深、威望高的歌手称为“掌坛”。掌坛有能力主持整个仪式和处理各种应变事务，并由他负责与东家（出面举办祭仪的主人）联系，确定祭仪的日期、规模以及报酬等事宜。另一些演唱水平较差的歌手则称为“客师”，又称“半作”。他们往往接受掌坛的邀请，做祭仪上的帮手，一般来说，徒弟在学徒期间只是跟着师傅去各地演唱，没有酬金。刚满师的几年里也只能做做客师，从师傅那里分到一定酬金。也有少数歌手，在他具有了足够的能力之后，被社会所承认，升任掌坛。

歌手的活动范围，大致都有一定的安排，俗称“方”。也就是一般所说的势力范围、活动地盘。这种地盘与行政区划大致合拍，但又不完全吻合，往往按一些寺庙的“庙界”来规定。有的歌手说，这是阴间的地界划分。也有的歌手则说，旧社会的政府中有一种俗称“阴阳学”的小吏，专管此事。发给歌手“方单”，规定歌手们在所指定的方单范围内活动，不得擅自越界。旧政府是否管这件事？尚不清楚。但是歌手各自有约定俗成的活动范围，这是可以肯定的。

与赞神歌、太保书相比，僮子会还有一个特征是它的群体意识。在赞神歌、太保书那里，虽然也有师承关系，有掌坛、客师之分，有各自的势力范围；歌手去主持祭仪也常常会邀请几人同往。但是在主持祭仪的整个过程中，登上祭坛的往往只是一个人。

也就是说，是只有一个歌手出面在仪式上活动。如果他觉得累了，可以在仪式程序的某个间隙里离开祭台，换上另一个歌手(巫师)去代替他。但是主持祭仪的总是只有一个人。然而僮子会就不一样了，一登上祭坛，他们就是一个巫师的群体，各司其职，分工明确。这是他们从傩祭这一古老传统中始终保持下来的一种活动方式。领头的僮子，俗称谯首、交首，类似赞神歌中的掌坛。谯首到各地去为人们主持祭仪，总要带上好几个客师、徒弟，一起登台，所以这种祭仪的气势也就显得更大一些。后来，僮子会在其流变过程中产生了僮子戏，这与僮子活动的群体意识也是分不开的。

第三章　仪式中的歌

仪式歌渊远流长，可以说是人类诗歌史上最古老的歌了。它脱胎于原始巫术与原始宗教，并随着人类宗教信仰的发展变化而发展和变化。它与民间习俗相融合，广泛渗透到民间生活的众多领域。它是民间信仰的产物，又带有民间创作的文艺特色。吴越先民很早就崇巫信鬼，仪式歌早就在这块土地上传唱。直到现在，吴越地区民间还流传着不少仪式歌。

第一节　仪式歌的产生与发展

仪式歌，顾名思义总是与一定仪式相关联的歌。也许目前还传唱着的某些仪式歌已与仪式相分离了，但从本来意义上讲，它确实总是在举行一定仪式时唱的歌，是仪式的一个有机组成部分。我们考察仪式歌，必将其与相关的仪式一起来考察，研究仪式歌的起源，更必须与仪式的起源结合起来研究。

一　脱胎于原始巫术与宗教的歌

仪式，作为人的一种社会行为，总是以人的一定社会意识为动因的。

原始社会，生产力发展水平极其低下。当时还没有剩余产品，也无私有财产，社会尚无阶级分化，人们共同劳动，共同分享劳动成果，人与人之间只有简单的劳动协作与分工。当时人们面对的

主要矛盾是战胜严酷的大自然。

人与自然的关系是双重的。一方面，当猿类打制出第一块石器，从而完成了从猿向人的进化时起，人就具有了改造自然、与自然作斗争的能力。另一方面，原始人类改造、征服自然的能力又是极其微弱、极其有限的；人类在严酷的大自然面前还显得十分渺小，人类在自然的肆虐面前还显得无能为力，既无法解释它，又无法抵御与战胜它。他们对自然充满了恐惧。于是，一种妄图依靠“超自然力”来对客观世界强加控制和影响的幻想便产生了。这便是巫术。

原始巫术既诞生了最早的仪式，又诞生了最早的仪式歌。

后来，当原始人类将对自身的肤浅观察、理解加之于自然界，将自然人格化，把自然界看作是与人一样有感情、意志，他们只能通过祈求来获得自然的恩赐时，便产生出了对一些与人类关系密切的自然物与自然现象的崇拜。这种自然崇拜就是最原始的宗教与信仰。

有宗教信仰就必然有仪式。巫术、宗教及其仪式在与民间风习相融合或逐步转化为民间习俗后，几乎渗透到了一切世俗生活的领域。这种信仰与仪式不仅可以从诞辰、成年、婚、寿、丧、葬等等人生礼仪中见到，我们也可以从造房、耕地、狩猎、养蚕等等生产领域中见到。我们几乎可以说，以后的一切仪式，即使它已不再具有宗教色彩，无疑都是从人类原始的巫术或宗教仪式中发展、派生出来的。仪式歌便是由于这种种仪式的需要而产生、发展，并成为这种仪式不可缺少的一个部分。

让我们来看看巫术、宗教与仪式歌的关系吧。

举行巫术的时候，“主礼人”“说出来或者唱出来”的“字眼”，便是与“某种仪式行为”相伴随的仪式歌①。

① 马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》，123页，中国民间文艺出版社1986年。

巫师是人与神鬼之间的特殊人物，平时为人，降神时为神，亦人亦神，一身而二任。吴地有谚云："又做师娘又做鬼。"巫师肩负着请神、送神、祈神、娱神等职责，而凡此种种都须形诸于歌舞。古时巫、祝同义。《说文》："祝，祭主赞词者，从示从人。"这儿的"赞词"便是仪式上的一种仪式歌了。

社会的变化，推动着宗教信仰的变化。当人类社会产生阶级分化，进入古代文明阶段时，介于原始宗教与人为宗教之间的古代宗教取代了原始宗教。古代宗教同样有许多祭祀对象、仪式及其相应的仪式歌。《周礼》等古代文献便有关于这些祭祀仪式的记载，某些仪式歌则被记录在我国最早的诗歌总集《诗经》中。

汉代是我国宗教史上一个极为重要的时代。统治者开始利用政治权力将孔子的学说宗教化。西汉哀帝元寿元年（前2），佛教开始传入中国。张陵在东汉顺帝朝创五斗米道，从而也揭开了道教史的序幕。从此儒释道三教开始对中国社会生活的各个领域产生巨大的影响。这些人为宗教的传入与建立，无疑对仪式与仪式歌的发展起了强大的推动作用。

儒家最重者，莫过于祀祖。实际上祖先崇拜已成了儒教信仰与礼仪的主体。族有宗庙，家有家祀，每逢节期，必行祭祀，几乎成了中国家家户户几千年来最为隆重的仪式。

佛道两教亦各有众多的崇拜对象、繁复的宗教仪式和种种经咒。它们对民间生活的影响同样是十分巨大的，民间信仰仪式与仪式歌，乃至于民间礼俗仪式歌中都可以明显地见到佛道两教留下的印记。

我们可以得出结论：仪式歌是原始巫术与宗教的产物，是伴随着原始巫术、原始宗教仪式的产生而产生的特殊歌谣。人为宗教产生以后，它又受人为宗教的巨大影响，并与民间礼俗相融合，日渐渗透到世俗生活的一切领域。与民间信仰、民间礼俗相随的仪式歌，成了民间信仰与民俗文化的载体。

二　吴越故地——仪式歌的沃土

吴越地区，地处亚洲大陆东端，北温带东南季风区，濒临太平洋，长江与太湖交汇于此，自然条件得天独厚。历史悠久。这儿曾经有过灿烂的新石器文化。自三十年代历史学家卫聚贤在南京栖霞山张家库、苏州越城、常州奄城、浙江平湖的乍浦、海盐的澉浦、杭州的古荡、良渚、湖州钱山漾、上海金山等地发现新石器遗存以后，吴越地区考古研究有了重大突破。特别是我国六十年代中，碳十四实验室建立后，取得了一系列的测试数据。这些数据告诉我们，钱山漾新石器时代文化遗址下层的年代在公元前3300年左右，早于黄河流域的各支龙山文化；邱城下层与西安半坡村的年代相当；河姆渡早期文化的年代，甚至早于仰韶文化；良渚文化也不是如人们早先认为的那样是山东龙山文化的延续与变种，实际它的开始与结束的年代都要早于黄河流域各支龙山文化。

全国已经发现的新石器时代文化遗址已有七千多个，吴越地区是比较密集的地带之一。它主要有宁绍地区的河姆渡文化，杭州湾以北及太湖周围的罗家角早期遗存、马家浜文化和良渚文化，宁镇地区的北阴阳文化这样三大片。现在我们就从考古发掘的角度来看看吴越地区原始宗教的状况。

考古学家曾在河姆渡文化遗址中发现有丰富的原始艺术珍品。这些艺术品大多是用捏塑、雕刻等方法制作的陶、骨、木、象牙、玉石等作品。其中特别值得我们注意的是在这些艺术品中出现的太阳与鸟的形象。例如在象牙雕刻品上就有代表太阳的烈焰，两侧各有一昂首相望的鸟。再如在一把骨匕的柄把正面，刻有两组相同的图案，每组以一圆居中，右边一圆刻着太阳，左边一圆刻着月亮，两圆左右分别刻一对称的鸟。日、月是远古人心目中最崇高神圣的东西，把鸟与它们连在一起，具有不同一般的含义，且与

其他艺术品中猪、稻等形象的写实刻画相比，日月与鸟具有明显的写意、变形特色，富含浪漫神秘色彩。专家们一般认为这可能是河姆渡人鸟图腾崇拜的表现。越人的鸟图腾崇拜，在后来的文献记录上也有充分的反映。《水经注》卷四十："昔大禹即位十年，东巡狩，崩于会稽，因而葬之，有鸟来为之耘，春拔草根，秋啄其秽。"《越绝书》卷八："大越滨海之民，独以鸟田。"对这种"鸟田"现象，王充在《论衡·龙虚篇》中写道："雁鹄集于会稽，去避碣石之寒，来遭民田之毕，蹈履民田，啄食草粮，粮尽食索，春雨适作，避热北去，复之碣石。"他在《偶会篇》中又说："食自食草，土蹶草尽，若耕田状，壤靡泥易，人随种之。"冬来春去的候鸟为越人耕耘帮了如此大忙，古越人自然会以为是神的助佑，将其当作图腾来崇拜也就不奇怪了。随着社会的发展与历史的变迁，人们的宗教信仰也相应地发生着变化。由于地球气候转暖，冰雪消融，洪水泛滥，蛇蟒成灾，于越与句吴族人便产生了对蛇、龙、鱼的崇拜。

吴越之地盛行巫术，文献上也颇多记载。《晋书·夏统传》专门记述了会稽女巫章丹、陈珠等"装服甚丽，善于歌舞。甲夜之初，撞钟击鼓，……在中庭轻步回舞，灵谈鬼笑，飞触跳拌，酬酌翩翩"的情景。越地之巫闻名遐迩，直至唐代，李商隐在诗中还有"家多事越巫"之句。

无论是从考古发掘或文献记载来看，吴越地区宗教信仰的历史是非常久远的，盛行巫术、产生原始宗教的年代是非常早的。吴越地区的巫术与原始宗教正是产生仪式歌的肥沃的文化土壤。吴越地区早期的仪式歌虽然没有被文字记录下来，但从目前还能搜集到的仪式歌中，我们却不难发现巫术与原始宗教留下的印记。

仪式歌中的诀术歌是由古代的咒语发展而来的，其本身就是一种语言巫术。

原始宗教最显著的特点就在于信仰多神，诸神之间互不统辖，也无至高无上的神。在原始人看来，从日月星辰、风雨雷电，山河

土石、草木虫豸，到图腾、祖先，以至于人造的万事万物都是各有其神的。而这些崇拜对象我们几乎都可以从搜集到的仪式歌中找到；仪式歌中几乎具有完备的原始宗教神谱：天君、地司、雷公、雨师、河伯、山神、龙王、地母、厉鬼、恶煞、圣兽、灵物、灶君、谷魂……尽管千百年过去了，盛行原始宗教的时代已经成了遥远的历史，儒释道等后起的人为宗教早已取代了原始宗教的地位，但我们仍可以从眼下采集到的仪式歌中找到它们的影子。

有些仪式歌，从字面上也许已难以看出它与巫术和原始宗教的关系来了，但仍可通过仪式这个纽带间接地发现它们与巫术和原始宗教的关系。比如浙江桐乡婚俗中的《洒蚕花铜钿》仪式歌以及吴语地区广为流传的众多《抛梁歌》，从字面上看，它只是"蚕花茂盛"、"生意兴隆"以及生儿中官等一般祝祷，但探求其仪式，则是避三煞、洒谷豆等巫术的变体。像《端午闹龙舟》这样的节令歌，是由古老的龙图腾崇拜仪式中产生出来的。而《扫地栿佬歌》仪式，则是本于古代行傩巫术。仪式歌与巫术、原始宗教的这种联系往往已不那么直接，不那么明显，在仪式歌与仪式以及巫术、原始宗教之间出现了裂痕与断层，但这种联系通过研究与分析是仍能够发现出来的。"宗教信仰在其演化过程中仍然具有一定的相对独立性。这一点极为重要，可据以洞悉：为什么即使在极为高级、极为繁复的宗教形态中，为什么在宗教发展的晚期阶段，依然保留有溯源古远的信仰和仪式之成分。凡此种种，恩格斯称之为宗教的史前内蕴。"① 从这个意义上讲，仪式歌中蕴含着丰富的巫术与原始宗教的"化石"。

吴越地区仪式歌的盛行与发展同样受到儒释道等人为宗教的推动与影响。

吴越故地，素以诗书礼仪之邦，人文荟萃之地闻名于世。在这块土地上，文庙遍布，经书广传，儒教的影响是极为突出的。特别是

① 托卡列夫《世界各民族历史上的宗教》，第 20 页，中国社会科学出版社1986年。

儒教的祖灵崇拜，在吴越地区众多的仪式与仪式歌中都有明显的反映。像婚俗中，行婚礼时必祭祀祖先。吴越地区一般人家并无家祀，却大多有家堂。所谓家堂，实为一木质神龛，一般挂在大厅北壁西部顶端，内供列祖列宗神位。祭祀祖先，实际上就是敬家堂。丹阳《新婚仪式歌》中有《敬家堂》一首："此酒斟来喜洋洋，斟在盘中敬家堂；家堂饮我此杯酒，千载荣华万代昌。此酒斟来满满斟，斟在盘中敬家神；家神饮了此杯酒，万福临门接新春。"

吴中风俗，新婚三朝或满月之日也要开家祠、行祭祀，新人谒见祖先，谓之"庙见"。新婚夫妇月内还要去朝茔上坟，同往妇女均穿红裙，故而俗称"上花坟"。凡此种种，都是儒家祖先崇拜的反映。另外，婚礼中的求子习俗，其实也是这种祖先崇拜的表现。祀祖被儒教看作是第一等的大事，绝了子孙，断了香烟，这是最大的不孝，而"五刑之属三千，而罪莫大于不孝"(《孝经》)。所以祈求子息，也是不可小而视之的事。儒教影响在丧俗仪式与仪式歌中的表现也不在少数，即像上海奉贤地区《开大门》(或叫《开地狱门》)这样的丧歌，由谁来唱都充分体现了儒教嫡长宗法制的伦常。(《开大门》必由长房媳妇哭唱，不得越位，否则就要有纠纷。)

佛道两教兴起后，民间种种仪式中受祭祀，仪式歌中受崇拜被诵唱的神祇大大丰富起来了。释迦牟尼、弥陀、观音、罗汉、如来、地藏、藏药王、弥勒、善财、金刚、阎罗、太上老君、张天师、玉皇、王母、东岳大帝、彭祖、麻姑、八仙、城隍、土地、玄坛、五圣等这些来自佛道神谱的神灵进入了仪式歌诵唱的范围。佛教"三世因果"、"六道轮回"的教义和道教的"灵魂超度"、"十殿阎王"、"修道成仙"等说，在丧葬仪式和哭丧歌中反映得最为明显。其次祀典歌、诀术歌以及寿诞仪式歌中也都有不同程度的反映。

即以仪式与仪式歌的形式而言，也都显示出受佛道影响的明显标记。民间的许多祭典和礼俗仪式本身便是从佛道仪式中接受过来的。如丧葬习俗中的"做七"、"接眚"等。佛教徒诵经有说有

唱。唱的部分叫偈颂；一段偈颂之后用散文加以解释阐述的部分叫长行。这种韵文和散文结合的文体直接被某些仪式歌所吸收。像苏州上方山的《太姆经》、海盐的"骚子歌"等。至于哭丧歌中的经，更是套袭了佛、道中经的这种形式，根据民间俗信编写出来的。

悠久的历史、崇巫信鬼的古老习俗，儒释道的深刻影响，都决定了吴越地区是一块产生仪式歌的沃土。但我们还须看到，近百年来中国社会发生了翻天覆地的变化，这种变化深刻地影响着人们的心理，改变着民间的生活方式与风俗习惯。由于吴越地区地处东南沿海，物产丰富、经济发达、文化繁荣、交通便利，我国资本主义萌芽便最先在此产生，新经济因素上产生的新思想新文化也较早活跃于此。十九世纪四十年代后，随着上海、宁波、苏州等地的被迫开放，吴越地区又最早面临了西方文化的影响。在当今，作为吴越故地的长江三角洲又直面迎受着世界新潮的涌袭。这一切都使吴越地区风俗的变易较之其他地区更为突出与明显。吴越地区的仪式歌也正在随着宗教信仰的衰微而日趋枯萎。受当代文明影响越深的地方，枯萎消失得也就越多越快。目前，吴越地区仪式歌的流布情况就形成了这样一种局面：农村比城市多，海岛比大陆多，山区比平原多，总之，交通越不方便，环境越闭塞的地方，传统的仪式与仪式歌就残存得越多。

第二节　吴越地区的仪式歌

作为民俗一部分的仪式与仪式歌，它既有传承性，也必然有变异性。随着社会的发展和人们宗教信仰观念的变化，有些仪式消失了，有些仪式变化了；与此相应，有些仪式歌因不再传唱而日渐在人们的记忆中消失，有些仪式歌则随着仪式的变异而发生了变化。有些仪式和仪式歌添加了那个时代所特有的内容，使用了那个时代所特有的语言、词汇。主持仪式和演唱仪式歌，原来可能是氏

族长或部落首领的事。《韩非子·十过》云："禹作为祭器，墨漆其外，而朱画其内，缦帛为茵，蒋席颇缘。"《洞神八帝元变经》说："禹步者，盖是夏禹所为术，召役神灵之行步。……然届南海之滨，见鸟禁咒，能令大石翻动。此鸟禁时，常作是步。禹模逐写其行，令之入术。自兹以还，无术不验。因禹制作，故曰禹步。"可见当时禹本身就是一个祭司。后来，随着社会分工的发展，产生了专司其职的巫师、祭司等宗教职业者。当仪式与仪式歌成为民间习俗而在民间广为流传以后，主持仪式与演唱仪式歌的已不再限于上述这些人了，他们也可以是民间半职业化的宗教人士（如民间的巫婆、神汉，以及以演唱仪式歌为谋生手段的人）、见多识广的老人乃至于其他任何能胜任此项工作的人。近些年来，许多仪式与仪式歌正日渐退出人们的社会生活，因此还能讲述这些仪式或演唱这类仪式歌的往往只是对此尚有记忆的极少数老人了。有些仪式歌由于具有较高的艺术价值，虽然与之相应的仪式已经消失，但它却仍被人们所传唱，甚至被吸收进某些民间艺术形式之中，这类仪式歌已经失去了它的本来意义。

仪式歌分为诀术歌、祀典歌、节令歌和礼俗歌四类。诀术歌、祀典歌、节令歌之类与原始巫术、各种祭典的关系更为密切，因此，随着巫教衰落与祭典的日废而日渐萎缩。这三类仪式歌，相对而言，目前的流唱范围要更小，搜集要更为困难。礼俗歌常被用于男婚女嫁、贺生送葬、造房砌灶等场合，与民间日常生活更为贴近，目前流传范围也较广，影响也较深，在仪式歌中具有特殊意义。

一 诀 术 歌

巫术是产生于人类史前时期，人们妄图以控制某种超自然力的方法来影响自然的一种幻想和法术。巫术本身不是目的而只是一种手段，举行任何一种巫术，总是为了达到某个目的。为了治病，

就要行驱鬼巫术；那时人们以为疾病是由鬼魂带来的。为了报复或陷害他人，才出现了诅咒巫术和放蛊巫术。而绝大部分巫术，如祈求、招魂、驱鬼、诅咒等都是具有一定仪式的，并一般都伴之以相应的巫词。

巫词也叫作咒语。如果说仪式是集中在咒语的念诵中的，那末咒语则是巫术行为的核心。

诀术歌是一种被认为具有法术作用的民间歌诀，像咒语、祛病禳灾的歌诀之类，都可称为诀术歌。诀术歌源起于巫术的咒，并且几乎是和原始巫术同时产生的。《礼记·郊特牲》中伊耆氏的《蜡辞》云："土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其旧。"它以咒的形式，命令水土草虫按施术者的意志行事。这恐怕也是目前所发现的最早的诀术歌中的一首了。

《金史·谢里忽传》载："国（女真）俗有被杀者，必使巫觋以诅祝杀之者。乃系刃于杖端，与众至其家，歌而诅之曰：'取尔一角指天，一角指地之牛，无名之马，向之则华面，背之则白尾，横视之则有左右翼者。'其声哀切凄婉，若蒿里之音。既而以刃画地，却取畜产财物而还。其家一经诅咒，家道辄败。"这儿描写的显然是一种诅咒巫术，其中"歌而诅之"的也就是一种诀术歌了。

后来，巫教成了民间的俗信，诀术歌等巫术也不只是作为一种特殊的巫教活动而存在了，它成了民间习俗的一个部分而在民间生活中广为运用，乃至于当巫教已经衰微没落之时，诀术歌等仍在民间被当作一种生活知识与技巧而得到传授与保存。

诀术歌曾被广泛应用在小孩的防病治病上。

例如，浙江宁海一首《出惊咒》，就是专治小儿睡梦中惊悸的：

拍一消，天惊，地惊，
床公床婆惊，床子床孙惊，
房前床后惊，爹娘父母惊，

上有门环惊，下有门槛惊，
灶前灶后惊，屋檐四后惊，
沿阶头尾惊，路头路尾惊，
园头园尾惊，猫儿狗犬惊，
有惊出惊，无惊解退晦，
时时改退，更更改晦，
出一惊，稳一心。①

春秋季节，农村里常有人患火眼（即红眼病，医学名叫急性结膜炎），病重者眼睛通红，和扁鱼类中鲂鮍的眼睛相仿，故而在浙江诸暨农村，患者被人称为"烂眼鲂鮍。"这种病有很强的传染性，因此与患者相视之下好像即会传得。小孩见患这种病的人，特别患者也是小孩时，马上就用眼看看天，看看地，用手指作出一个向自己眼睛一挖，投掷送还给对方的姿势，口中同时唱道：

看看天，
看看地，
烂眼鲂鮍给你自。②

苏州地区，小孩饮食不当，腹痛难忍时，家长便一边在孩子肚子上按摩，一边口中念道：

食多，屎多，
稻柴灰多，
登堆大坑，（登：拉屎之意。坑：屎。）

---

① 《中国民间文学集成·宁海县卷》。
② 何植三《读"医事用的歌谣"》，见《歌谣》合订本（二）。

伲格囫囵肚皮不痛哉。①

诸暨也有类似方术，只不过歌词是："棍棍挪挪，衣食消磨，吃要吃得少，儘要儘得多。"要连续不断地唱，直至孩子将腹痛忘记或沉沉入睡为止。

治小儿夜啼的诀术歌，流播的范围更广，几乎各地都有，直至今天，还常能在厕所墙上，街角巷口见到这首叫作《夜啼郎》的诀术歌：

天汪汪，地汪汪，
我家有个夜啼郎，
过路君子念一遍，
一夜睡到大天亮。

据说此咒要抄在红纸上，张贴时不能让人看见，否则就会无效。

这类诀术歌在儿童生活中运用得极广，孩子跌交，头上跌出了瘤块，夏天身上生了疖疮等，都有相应的诀术歌。苏州人在给孩子洗澡时，一边用手沾水在孩子胸前拍拍，背上拍拍，一边口中念道："拍拍胸，不伤风；拍拍背，不生痱。"②（痱，苏州人读如 Bei）无锡有这么一首诀术歌：

香瓜香，呒商量，
西瓜甜，呒铜钿
闻闻香瓜，捧捧西瓜，

① 笔者儿时，常听母亲唱此诀术歌。

② 笔者儿时，笔者母亲即常唱此诀术歌。

讨口施茶，过仔一夏。①

苏州也有立夏孩子吃七家茶的习俗，茶叶索诸左右邻舍，吃了可免疰夏。这首《讨口茶水过仔夏》，恐怕也有这样的法力吧。

诀术歌当然不止于孩子治病，有些也适于成人。像宁海马村的《化骨咒》："老龙进洞，急急化龙，急急化龙；老龙进洞，急急化灰，急急化灰。"《止血咒》："大金刀割过长江水，小金刀割过人血不流，一不作脓，二不作血，祖师请我刀下过，重新请土隐。"②这些诀术歌是书符时唱的仪式歌，据说对骨鲠咽喉或刀砍血流十分有效验。

除此之外，诀术歌还被运用于其他地方，譬如求雨也要唱诀术歌，吴江有一首诀术歌是这样唱的：

一拜天，二拜地，
三拜城隍四土地。
童男　囡囡求雨天欢喜，
涧滴落勒苗田里。③

浙江宁海还有一首《喝山咒》，是棺材进坟洞时唱的喝山咒语：

天无忌，地无忌，
阴阳无忌，百无禁忌，
富啊……贵啊……
富贵双全！代代儿孙中状元。④

---

① 《中国民间文学集成·无锡县卷》。
② 麻承照《马村巫术活动调查》，刊《民间文学季刊》1989年第1期。
③ 《中国民间文学集成·吴江县卷》。
④ 《中国民间文学集成·宁海县卷》。

可以想见，诀术歌一定曾经是流播在生活广泛领域中的，只是现时已经很难将它们搜集起来了。

二 祀 典 歌

祭祀是源于古代原始宗教的一种宗教仪式，是人们出于对自然的软弱无力，而想通过温和谄媚手段以求哄诱安抚顽固暴躁、变幻莫测的神灵的一种努力。祭祀的起源要比巫术晚，但至迟在旧石器时代晚期已发展起来了。到新石器时代，祭祀活动又有了新的发展。我国在仰韶文化遗址的考古发掘中，已发现了祭祖遗迹。在辽西红山文化中还发现了大型祭坛和女神塑像。在浙江河姆渡遗址中也发现了大量的用于祭祀的玉质礼器。

祭祀的种类很多。有对日月星辰山水等自然神的祭祀，有对图腾的祭祀，有祖先祭祀、生育神祭祀有对灶、门、井、城等人造物的祭祀，还有对战神、行业神、民族神等社会神的祭祀。费尔巴哈说："宗教的整个本质表现并集中在献祭之中。献祭的根源便是依赖感——恐惧、怀疑，对后果的无把握未来的不可知，对于所犯罪行的良心上的咎责；而献祭的结果、目的则是自我感——自信、满意，对后果的有把握、自由和幸福。去献祭时，是自然的奴仆，但是献祭归来时，是自然的主人。"①

祭祀，除了必有祭祀对象、主祭人及祭祀人群、祭品以外，还必定有一定的祭祀仪式和祭祀鬼神时所诵念的颂词或祷求词。

《诗经》有风、雅、颂之分。其中的"颂"，就是载歌载舞的祭神歌曲。《史记·滑稽列传》中有一首《田者》："瓯窭满篝，汙邪满车，五谷蕃熟，穰穰满家。""禳田者，操一豚蹄，酒一盂。"这就是一首祈丰收的祷求词。屈原的《九歌》题为东皇太乙、云中君、湘君、东君、河伯、山鬼、大司命、少司命、国殇等，是分别祭祀群神之首、云神、

① 费尔巴哈《宗教的本质》，第31页，人民出版社1958年。

湘水神、太阳神、河神、山神、生命之神以及卫国亡灵的，最后一篇则是送神曲。屈原的创作无疑受祭祀歌的影响，并模仿了祭祀歌而写的。《吕氏春秋》中载有好几首歌，其中《奋五谷》、《遂草木》、《总禽兽之极》是祈五谷丰登、牧草繁茂、牲畜兴旺的；《敬天常》、《依地德》是颂扬天地功德的；《载民》、《玄鸟》、《达帝功》是歌颂祖先伟业的。这些歌都是与祭祀仪式有关的祀典歌。仪式歌中的祀典歌是在重大祭祀和庆典时念唱的祈祷性的歌。因此以上提及的这些祭祀时唱的祷求词及颂词，正是目前能见到的较早的祀典歌。

中国古代祭典的对象甚众。《国语·鲁语》说："凡禘、郊、祖、宗、报，此五者国之典祀也。加之以社稷山川之神，皆有功烈于民者也；及前哲令德之人，所以为明质也；及天之三辰，民所以瞻仰也；及地之五行，所以生殖也；及九州名山川泽，所以出财用也。非是不在祀典。"

民间的祭祀对象与官定的祭祀对象往往并不一致，有些"国之典祀"老百姓是没有资格与闻的，有些官定的祭祀对象，则老百姓并不一定感兴趣。历史的发展，也使祭祀对象发生变化，佛教的传入，道教的兴起，增加了新的祀典内容；而老百姓也在自己信仰观念的支配下，造出一系列的神来。在此同时也就产生出相应的祀典仪式和祀典歌。像苏州上方山的太姆崇拜，至今十分盛行。太姆崇拜是从对五通神的迷信演变来的。五通神一向被官方视为淫祀，屡禁不止。直至今天，人们还到上方山去许愿、还愿、求子、借富。每至农历八月十八前后数天，更是祀神高峰，焚烧香烛、纸锭的烟柱，远处亦可望见。祭祀太姆时，要由香头、讲经先生一起诵唱《太姆经》。《太姆经》有白有唱，诵唱一遍约要四十来分钟。《太姆经》明显受民间许多神话故事影响，叙述了太姆下凡、五圣（即五通神）出生、学法，以及大战水怪等故事。

浙江海盐的赕佛活动也是一种颇为隆重的祀典。所赕之佛几乎构成一个十分庞杂的民间神谱系。赕佛时唱的骚子歌，就是它的

祀典歌。

吴江横扇的三官会，是横扇民间自愿组合的一种佛会，具有更浓厚的道教色彩。每年农历正月十五（上元节）、七月十五（中元节、八月十五（下元节）举行。每次佛会结束都要进行紧张的送佛礼拜，一句一拜，拜送诸佛上天。三官会尽管道教色彩较浓，但从《三官佛会仪式歌》看，它也具有民间信仰那种兼收佛、道诸神并加以改造发展的特点。

吴越地区有猛将崇拜，特别在农村，每至农历正月（吴地以正月十三为猛将之辰，各地可能有异）有猛将会，要祭祀猛将并要抬了猛将神像游乡。相传猛将姓刘，能驱蝗，故农人酬答尤为心愫。还有说他是抗倭英雄。苏州吴县流传有一首《刘猛将》祭典歌是这样的：

家住申江上海县，青龙江上长生身，
父亲就是刘三叔，母亲包氏称院君。
正月十三亲生日，取名佛官极聪明，
面上有粒朱砂痣，七岁之时克娘亲。
后取晚娘朱三姐，日夜拷打受苦情，
前亲晚后难过日，磨爿压沉河中心，
二弟怜惜来相救，外公家里去安身。
自幼生来能勤俭，看鹅看鸭过光阴，
大宋末年兵荒乱，连年干戈勿太平。
三年大水三年旱，三年蝗虫共九年，
神人传授遁甲法，吞云驾雾件件能。
施法赶去蝗虫害，舟船下水戏玩弄，
种秧割稻施妙法，一夜完工喜万民。
东洋倭奴刀兵乱，抢劫沿海众渔民，
清廷总兵刘荣福，灵神显法救军民。

杀退倭奴迷雾散，刘王字旗在天空，
清军奏凯回朝转，奏本皇上受御封。
敕封普佑上天王，青龙岗立庙到如今，
连泗荡立庙多灵感，迁移西昂立庙门。
今日香火还神愿，保佑众姓永太平。①

三 节 令 歌

节令民俗是一种极其复杂的社会文化现象。人类在长期与自然斗争的过程中，逐渐认识到：随着时间的流逝，季节、时序以及自然条件呈现出周期性的变化，掌握这种变化规律，与狩猎、采集、农耕以至日常生活都有着非常密切的关系。与节令有关的庆典与祭祀仪式，正是人们对这种规律的认识以及与古代人宗教信仰意识相结合的一种反映。节令仪式歌，正是用在与节令有关的各种民间节日庆祝和祭祀仪式中的歌，它常与舞蹈和游艺相结合。

吴越地区这类节令民俗很多，且大多伴有节令仪式歌。试举数例说明之。

农历正月初一，古称元旦，现叫春节，民间俗称过年。这是我国最隆重的传统节日。春节期间有掸埃尘、贴春联、祭祖、祭神、吃年夜饭、守岁等习俗，大多与民间信仰有关，当都有相应仪式歌。吴越地区很多地方还有跳灶王、跳钟馗之俗。每年腊月初一到腊月廿四，穷困之人三五成群，扮作灶公灶婆，手执竹枝在街头嗷跳乞讨，俗称为跳灶王。另有穷人扮作钟馗，满街跳跃作逐鬼之状，叫作跳钟馗。这两种习俗都有仪式歌，已很难搜集到。宁海地区有“扫地栿佬”和“狗捣米”习俗，恐怕即是这种习俗的另一种变异形式。岁末年初，乞者手拿小笤帚，于农家门槛外边唱边作扫地状，其歌曰：

① 《苏州歌谣谚语》，中国民间文艺出版社 1989 年。

今年来扫扫，扫扫地褓佬。
扫到粪厨头，养猪大如牛。
扫到粪厨脚，养猪七八百。
三百斤头，四百斤油，
挂你先生粪厨头，一个炒到头。

“狗捣米”则是乞者手牵经过训练的狗，走村串户，作“狗捣米”之戏，同时念唱《狗捣米歌》：

一捣长命富贵，二捣金玉满堂；
三捣谷米盈仓，四捣四季发财；
五捣五谷丰登，六捣六路顺风；
七捣七子团圆，八捣八仙庆寿；
九捣九龙献宝，十捣十全十美，
生个小官中状元，
当家婶，给得快，发得快。

张家港市周近则有贴财神之俗，穷困农民以黄纸刻上财神图案，去人家门上张贴，贴时口中念念有词，主家则答“靠富”。贴好，主人施以钱钞或糕馒等食物。其词曰：

财神贴得高，
主家蒸馒头来又蒸糕。
财神贴得低，
主家开年好福气。
财神贴得勿高勿低，
主家家里钱铺地。

褚人获《坚瓠集》："今吴中以腊月一日行傩，至二十四日止，丐者为之，谓之'跳灶王'"。我们以为不只是跳灶王，以上几例恐怕都是古人腊月驱鬼行傩中演变出来的习俗。

农历正月十五是元宵节，古人把一年之中的第一个月圆之夜叫作"元夜"，"宵"即夜的意思，因此又叫作"元宵"。元宵原始于祭神风俗，东汉佛教传入中国后，明帝为提倡佛教，又命每年正月十五前后宫廷、寺院以至士族庶民一律要"燃灯表佛"，此后这种佛教礼仪便慢慢演变成了民间节日。这一天有观花灯，吃元宵，要社火，猜灯谜，闹元宵等习俗。其中亦大多与信仰有关。如早先放烟火是在各乡社庙，目的在于媚神。过去元宵夜妇女三五结伴外出，定要走过三座桥梁而回，据说可以消除百病。这其实是由古代水祓演变而来。古人以为灾难都由精灵作祟，驱除精灵主要用三种手段：声祓、水祓和火祓。想来当时元宵夜是有许多节令仪式歌的，并应与信仰有较大关系，而今元宵节令歌大多只是祝愿与吉利话，具有更多的娱乐色彩。如下边这支元宵歌：

正月十五闹元宵，
男女老小看花灯。
冬冬锵，冬冬锵，
锣鼓声声震天响。
一龙二虎灯，
三仙蟠桃灯，
四季如意灯，
五子夺魁灯，
六六兴隆灯，
七巧聪明灯，
八仙过海灯，

九玩喜子灯，
十玩麒麟灯。
灯呀灯，灯呀灯，
满街满巷挂满灯，
政通民和万事兴。①

农历二月十二，相传是百花生日，称花朝节。这一天闺中女郎以及种花果树的人家都要向花庆贺生日，或剪五色彩笺贴于花根之上，或裁红绸带系于花枝，或插红纸小旗于花间，称为“赏红”。古人以为花木繁茂由花神主宰，因此这天还要到花神庙去祭祀，为花神上寿。有些地方晚上还要排了仪仗，抬着花神神像，提了花灯举行花神灯会，还要为花神通宵达旦地演戏娱乐。流传在吴江地区的一则《拜花经》，当是花朝节时唱的节令仪式歌。②

农历五月初五是端午节，与之相适应的亦有端午歌。

四 礼 俗 歌

礼俗歌总是伴随着一定的生活、生产等民俗仪式而诵唱的，它总以一定的信仰民俗心理为基础。这种仪式与仪式歌通常表达人们的祝颂和祈求。

就我们所搜集到的仪式歌来看，目前吴越地区的礼俗歌主要集中在婚，丧、造房等民俗仪式中。

（一） 婚俗仪式歌

婚姻历来被看作是人生的“终身大事”；婚仪自人类进入文明社会以来，一直被列为重大礼仪。“婚姻者，合二姓之好，上以事宗

① 《中国民间文学集成·常州天宁区卷》。
② 《中国民间文学集成·吴江县资料本》。

庙，下以继后世也。"《礼记·昏义》）是"男女百年一大嘉会。"（毛奇龄《西河全集》）因而周公制礼作乐，形成了一套嫁娶的礼仪模式。但严格的礼仪只对统治阶级的上层具有约束力，至于民间，老百姓则按照自己的信仰观念与宗教心理，自成一套民俗仪式，表达了他们自己的道德情操与美好愿望。并以相应的仪式歌来表达这种信仰和愿望。

1．哭嫁

苏杭一带的婚俗，新娘上轿必纵声大哭，此之谓哭嫁。其实哭嫁不仅在上轿时；有些地方发嫁妆前一天的夜里，女家要打叠铺盖与填箱，填箱过后，娘囡就开始唱哭嫁歌了。到正日花轿进宅迎娶，喜娘给新娘子梳妆打扮时，新娘的母亲也要坐在床口哭。娘哭时，阿嫂端来一碗米饭，在姑娘嘴里划三划，姑娘就抱住阿嫂哭唱"一碗饭"哭嫁歌。到喜娘牵了新娘告别各亲人长辈时，新娘看见谁就唱谢谁的哭嫁歌。新娘换上绣鞋由阿哥抱上轿时，则唱"抱上轿"哭嫁歌。直至今天，这类哭嫁歌还能在吴越很多地区乃至像苏州、杭州、上海这样大中城市的郊县采集到。

"龙凤花烛夜，金榜题名时。"历来人们总把婚嫁看作是人生一大喜事，乃至与功名成就相并列。今天，结婚仍被称作"办喜事"。结婚那天叫作"大喜之日"，届时，门上、窗上、箱柜之上都要贴一个大红喜字，而姑娘出嫁却偏偏要哭，这究竟是何道理？

有人说，那是旧社会妇女婚配不自主，婚后生活往往十分悲苦，故而临轿而涕下。但姑娘家即使找到了个如意郎君，出嫁时也是要嘤嘤而哭的。时至今日，婚恋自主，生活幸福，许多地方仍不改哭嫁之俗。我们以为，哭嫁之俗的历史文化原因要深远得多，它是古代劫夺婚的遗风，是劫夺婚留至今日的影子。

劫夺婚又名掠夺婚、佯战婚。这种婚制产生于母权制向父权制过渡的历史阶段，当时生活中出现了男从女居到女从男居的变化。习惯是一种社会的惰性，这种变化必然引起一部分人的反对。"从

夫居”的婚制尽管男人们欣然赞同，可以想见，它必然遭到来自妇女方面的强烈反对。恩格斯曾经指出：“在妻从夫居制度形成过程中，如妻方亲属或新娘本人坚持旧传统时，可能发生抢婚现象。”[1]妇女从母方家庭中被抢出来，当然难免要放声大哭了。这应该是哭嫁的根本历史文化原因。

产生劫夺婚的年代早已过去，然而劫夺婚作为一种婚嫁习俗，却在一些民族中传承了下来。当然，这已是假劫真婚了。魏晋以后，我国有一些民族仍实行劫夺婚制。据嘉庆《滇南杂志》记载：女家在嫁女前三日，“执斧入山伐带叶松，于门外结屋，坐女其中。旁列米浙数十缸，集亲族执瓢、杓，列械环卫。婿及亲族新衣黑面，乘马持械，鼓吹至女家，械而斗。婿直入松屋中挟妇乘马，疾驱走。父母持械，杓米浙洗婿，大呼亲友同逐女，不及，怒而归。新妇在途中故作坠马状三，新婿挟之，则诸亲族皆大喜……”这可以说是当时劫夺婚非常形象生动的描述了。近代，在我国的瑶、彝等少数民族中，也还有抢婚的习俗。

有些民族尽管早就结束了劫夺婚制的时代，但仍能找到许多劫夺婚留下的印迹。在我们汉族的婚俗中，哭嫁就是一例。另外还有“昏以为礼”的习俗也是一例。婚字原作“昏”，女字旁是后人加上去的。因为过去举行婚礼都是在黄昏，故而写作“昏礼”。被恩格斯称之为“人类所经历的最急进的革命之一”的“从妻居”到“从夫居”的变革，当时遭到的巨大阻力是可以想象的，为了便于偷袭抢劫便只能利用夜幕的掩护。《易经·归妹》：“乘马斑如，泣血涟如。匪寇、婚媾。”正是这种夜间劫夺的写照。昏时行礼正是这种劫夺婚形成的风俗。今天吴越地区的许多地方仍然遵循着黄昏（夜晚）举行婚礼的习俗。连汉族的文字中也透露出当年劫夺婚的秘密。如“娶”，本作“取”。这个取字，从手从耳，以手提耳，手到擒来之意，原来画的是割取俘虏耳朵的形象。《说文》注：“取，捕取

[1] 恩格斯《家庭、私有制和国家的起源》，人民出版社 1972 年。

也。《周礼》‘获者取左耳’。”将婚配说成男人“取”女人，从中似乎亦可窥见劫夺婚的一点儿影子。这类例子很多，比如新娘上轿总要父兄娘舅等男性亲族抱之上轿就是一例。苏州旧时婚俗，女家见男家迎亲队伍时非但不吹打迎接，反将大门关闭又是一例。苏州、无锡常州一带至今仍有关于“拦门”的习俗。过去上海一带还流行过“丢新官人”的习俗，即新郎上门迎娶新娘时，女家村舍邻居见之即向其抛掷泥巴、碎石，以此对新娘出嫁表示不舍。其实哭嫁歌本身母女对哭这种形式，也透露出了当日女子从母系家庭被“劫夺”至男家这样一种历史的信息。

哭嫁之俗源于古代的劫夺婚，但哭嫁歌的内容与功能经过历史的变迁也发生了许多变化。从今天我们所搜集到的大量哭嫁歌来看，它主要有这样几方面的功能与内容：

第一，表达母女依恋不舍之情，宣泄母女分离引起的内心悲凄与怅惘。这方面的内容最接近于哭嫁的本来意义。从妻居时，婚姻并不需要女儿离开女家，而从夫居的新婚姻制度却迫使女儿不得不离开从小就已习惯了的母系家庭，从而生出悲凄与怅惘之情是不难理解的。直至近现代，婚姻仍以女至男家为主，这正是劫夺婚时代开的先河，是当时这种婚制形成的延续。所以至今母女对哭依依惜别仍是哭嫁歌的基调与主要内容。例如：

桐子花开一片齐，娘囡终究要分离。
莲子落池心连心，只有女儿不得依。①

这是哭嫁歌母女对唱中出自母亲之口的几句唱词，充分道出了母女无法久相依，娘囡终究要分离的这种感伤心理。

亲娘啦，

① 《中国民间文学集成·余杭县资料本》。

侬养我小小女囡黄杨梭子勿替娘，
伲亲娘小海里厢横抱三年哪肯长，
竖抱三年哪肯大，
撮纸把长短养大我，
撮纸鹤虱能格大，
一笃糕粉米一笃糖，
河南枣子洁白糖，
小海里厢眠在靠壁只怕壁要塌，
眠在靠墙只怕墙要塌，
含在嘴里只怕烊，
抱在手里只怕吓，
养仔男末男宝贝，
养仔女末女值钿，
伲亲娘拿我小小囡勿塌掀。①

这首《谢娘》歌，回顾了母亲对女儿从小抚养爱护的慈母之心，道出了女儿对母亲的感激之情。

在哭嫁歌中，有时也会流露出对在娘家时的自由自在受娇宠的留恋与到夫家去后不自由、受拘束的担忧。这是妇女在男权社会中的普遍心态。

亲娘啦，
是我一根棉花条子丢三丢，
东场跑到西场头，
一根条子心里空，
我牵纱织布勿当工，
样样娘领前。

① 《婚丧仪式歌》，中国民间文艺出版社 1988 年。

侬养我女囡仔日头困勒八丈高。
床浪翻身还嫌早，
日头困勒半壁高，
我拿仔手巾膝裤脚带朝外跑，
只嫌得侬亲娘喊勒早，
还啦要心烧。①
奈我到人家浪做媳妇，
苦头落难吃勿完。
亲娘啦，
我梭勿会来布陌生，
黄杨梭子勿晓得啥正反面，
牛筋梭子勿晓得啥笃过去。
亲娘啦，
侬宝贝我来值钿我，
拿格儿子末养到老，
我小小女囡宝贝我末害仔我，
到人家浪做媳妇末做勿中，
我长勿出格志气对大人，
长勿出格才情对闲人。
娘啦，
我生煞啦格性，
钉煞啦格秤，
更勿转格脑，
别勿转格头，
我小小女囡仔半铜半铁半读头，
半铜半铁半哑头，
奈我哪得轧勒大妈阿婶淘里哼过去。

① 心烧：心烦之意。

亲娘啦，
我登勒娘屋里仔铜杓铲刀叮叮当，
只当是我小小女囡玩白相，
是我兄弟面上夺情面，
是我姐妹面浪搬花头。
我到人家浪做媳妇，
十棱米饭九棱角，
粒粒米饭要找角，
日长世久哪得过，
世久日长哪得哼过去。①

有时哭嫁歌中，母亲还会因娘家穷困，办不起像样的嫁妆或女儿在娘家没过上好日子而对女儿深表歉意。

第二，对父母、兄嫂、弟妹等人感谢，嘱托与告别。“爹娘养儿多苦辛，出嫁还要讨钱银。难为哥哥也费心，从小都是你照应。难舍嫂嫂一片心，绣花扎朵你指引。”② 这首余杭地区的哭嫁歌就表达了新娘的这种感激之情。上海、奉贤、川沙、南汇、松江、青浦等县流传的哭嫁歌中，也有谢爷、谢娘、谢娘舅、谢嫂嫂等内容。

第三，哭嫁歌也是母亲对女儿进行教育的一种形式，通过歌儿告诫女儿嫁到婆家后怎样待人持家等。

离开娘家进婆门，端菜送水要孝敬。
做妻要做贤惠妻，侍候丈夫要尽心。
妯娌人多嘴要紧，留心别人家评论。
起早贪黑勤持家，早日生下胖儿孙。③

---

① 《婚丧仪式歌》，第50页，中国民间文艺出版社 1988 年。
② 《中国民间文学集成·余杭县资料本》。
③ 《中国民间文学集成·余杭县卷》。

阿囡，我格肉啊肉！今朝你出嫁上花轿，
家里到处闹堂堂。娘望你脾气改改好，
出娘门，改三分，摇出河港改七分，见了公婆改七分。
公欢喜，婆中意，丈夫看了笑嘻嘻。①

女儿要到一个新的环境里去生活，要处理许多新的人际关系，在家娇养惯了，言行有些不当，父母也往往不会计较，婆家人终究不会像亲爷娘这样的体贴宽容，做母亲的怎能不为女儿的未来忧心忡忡呢？将自己的社会经验、告诫与希望匆匆地告诉临嫁女儿也就成了哭嫁歌的主要内容，这是可以想见的。

第四，哭嫁歌里还有一个内容便是无数的吉利语，表达了母亲与女儿对未来生活的一种愿望与祈求。

2．避邪与求吉

古人崇信鬼神，以为万物有灵。嫁娶是人生重要礼仪，倘有恶鬼邪神作祟，即非同小可。特别是嫁娶过程中，新娘从娘家到夫家，一路之上谁能担保没有邪神恶煞相附呢？这种想法，便是吴越地区传统婚礼中避邪风俗得以产生与流传的原因。许多习俗仪式与仪式歌都与此有关。

婚礼中的避邪习俗是很多的，如过去杭州，结婚前一日下午，迎娶新娘的花轿已备在男家厅中，当天晚上要燃烛百支，叫作亮轿。第二天去女家接亲，去时轿外要加罩，来时则去罩而点烛。这种措施就是为了防止有恶煞邪神藏在轿内。有些地方则用轿之前先要取一面镜子来向轿内照一照，据说魔鬼是怕镜的。此举意在驱鬼，十分明显。

过去结婚，新娘要以红方巾盖头遮面，直到进入洞房被新郎挑落为止。关于方巾的起源与功用有诸多说法，其中一说即与避邪有关。古人以为新娘从娘家嫁到夫家，一路上会碰到不少煞神

① 《中国民间文学集成·杭州市区卷》。

骚扰，头上蒙一块红帕，就能趋吉避邪，煞神见了会畏惧而去。

过去新娘花轿临门之时，还有撒谷、豆、钱、果、草节等物的习俗，叫作“撒谷豆”。据高承《事物纪源》记载：此俗起于汉代，古人以为新娘到男家时，倘三煞在门（所谓三煞，即青羊、乌鸡、青牛），新人不得入，倘冲犯了这三煞，非但有损尊长，而且还会断绝子息。于是有人想出了撒谷豆这一招，以谷豆与草禳之，三煞自避，新人就可放心大胆地进门了。自此以后，凡行嫁娶，都要置草于门坎之内，新娘下轿，则撒谷豆，蹙草于侧而入。此俗在吴越地区似很少见，但我们以为它是有的，或曾经是有过的。在浙江桐乡百桃、屠甸一带种桑养蚕的农村里，过去流传着这样的习俗：农家迎娶媳妇，当新娘被接到新郎家门口时，新郎家必在大门口向四周撒一些钱币，然后才可接新娘进屋，俗称“撒蚕花铜钿”。此俗似与撒帐相似，但撒帐是在新娘新郎拜过天地进入洞房之后，而“撒蚕花铜钿”是在新娘刚来而尚未进门之前，并且在进入洞房之后仍有撒帐一俗。我们以为这是撒谷豆在蚕乡特定环境与特定历史条件下的一种变异形式。撒蚕花铜钿时要由喜娘唱《撒蚕花铜钿》歌，尽管现今收集到的歌词上已经见不到避邪的影迹，但求吉的内容是十分突出而明显的：

新人来到大门前，诸亲百眷分两边。
取出银锣与宝瓶，蚕花铜钿撒四面。
蚕花铜钿撒过东，一年四季福寿洪；
蚕花铜钿撒过西，生意兴隆多有利；
蚕花铜钿撒过南，添个官官中状元；
蚕花铜钿撒落北，田头地横路路熟。
东南西北撒得匀，今年要交蚕花运。
蚕花茂盛廿四分，茧子堆来碰屋顶。[1]

① 徐春雷《蚕歌与蚕乡习俗》，第四次吴歌学术讨论会论文（打印稿）。

苏州某些郊县农村的烧三股头之俗，恐怕也是撒谷豆的一种变异形式。所谓“三股头”，即以麦草扎成一束，下分三股，可置于地。当新娘花轿来时，将其点燃，花轿跃越而过，邪神恶煞便会见而自避了。

婚礼中的避邪习俗还有不少，如在喜堂左右墙壁上要贴龙虎对，对以红纸为之，分别书以龙虎两字。龙为“鳞虫之长”，虎是“百兽之王”，借龙虎以镇邪魔，其意自明。再如丹阳农村，新床上要挂八卦，且有歌曰：

> 新挂帐颜六尺长，上面绣的郭汾阳；①
> 金毛狮子分左右，文王八卦在中央。②

八卦是民间的压邪之宝，郭子仪与文王，一为名将，一为明君，自然也是可以避邪的了。

人们一向对邪神恶煞采取种种措施予以防范，另一面对于能够保护自己或能赐福于自己的神灵则尽力祝拜祈求。

丹阳县的《新婚仪式歌》有《敬天地酒》云：“此酒斟来喜连连，小子虔诚先敬天；时沾雨露恩非浅，风调雨顺乐安然。此酒斟来笑嘻嘻，小子虔诚后敬地；太平世界人民广，国泰民安家又齐”。③《敬灶君》唱道：“此酒斟来绿沉沉，斟在盘中敬灶君；灶君饮了杯中酒，保佑主家永太平。”④ 敬天地是自然崇拜的遗风。过去苏州人结婚拜天地，都要供上桃花坞木刻的天君地司纸马。婚姻系一生幸福，求天地保佑是可以想象的，祝愿婚姻美满，常称之为“天作之合”。敬家堂是祖先崇拜的体现，新媳妇进门当然要得到历祖历宗的认可，所以过去“祭祖宗”是婚礼的一个重要组成部分。至于门神与灶

① 即郭子仪。

②③④ 《中国民间文学集成·丹阳县卷》。

神都与一家祸福有关，当然要拜，这又是古代人造物崇拜的遗风了。

在吴越地区还有一个特别的崇拜对象——和合。苏州过去拜堂成亲，太师壁上要挂和合轴子，洞房里桌上要放瓷质和合塑像，拜堂叫拜"天地和合"。杭州举行婚礼，则必备和合神马。丹徒县的《新郎新娘拜和合》仪式歌唱道：

红烛开花喜连连，我叫新郎新娘拜天地，
牵牛织女来相会，一对和合似神仙。①

和合的形象，是蓬头笑面的两人，一人持荷花，一人捧圆盒，取和谐（荷）合好（盒）之意。苏州人认为和合两仙即阊门城外寒山寺中的寒山、拾得两僧。苏州流传着这样的民间故事：寒山、拾得同居北方某村，虽异姓而亲如兄弟。寒山略长，与拾得同爱一女子而寒山不知，临婚始知，乃弃家去江南苏州枫桥，削发为僧，结庵修行。拾得亦舍女往觅寒山。探知寒山住地后，乃折一盛开荷花前往，寒山见拾得来，急持一盛斋饭之盒出迎。两人相见，喜极而舞。遂俱为僧，开山立庙曰寒山寺。至今，苏州寒山寺还留有一块青石碑，上刻他俩形象，上面写着寒山、拾得的名字。但过去老百姓不识字，只知他俩一个拿荷，一个拿盒，因称之为"和（荷）合（盒）二仙"，于是寒山、拾得便成了主人相爱的神仙了。

江南传统婚俗中还有一个重要仪式：饮交杯酒，也是有仪式歌的，一般由掌礼或喜娘来唱。如：

一斟酒，百年夫妻到白头。
二斟酒，福禄长寿共千秋。
三斟酒，子孙满堂尽封侯。②

① 《中国民间文学集成·丹徒县卷》。
② 《中国民间文学集成·无锡县卷》。

第一杯酒竹叶青，新郎提酒饰新人，
新人接杯甜又香，鸾凤和鸣福寿长。
第二杯酒荷花红，洞房花烛闹哄哄。
荷莲结子千万孙，早生贵子文曲星。
第三杯酒是三元，凤穿牡丹大团圆。
日出东方红满天。荣华富贵万万年。
第四杯酒四角方，四个孩儿凑成双。
两个孩儿做官去，两个孩儿管田庄。①

交杯酒原叫合卺，历来看作是婚礼的重要项目。卺，原是匏瓜一剖为二作成的酒杯，杯底以红绿丝线绾同心结相连，新婚夫妇用卺作酒杯轮换喝酒漱口。匏瓜苦不可食，用匏瓜盛酒，寄寓了苦乐与共的深意。另外，匏是古代八音之一，用作笙竽，以匏瓜作酒器还寓有音韵调和、琴瑟好合之意。

求吉的语言，几乎贯穿于传统婚礼全部的仪式与仪式歌中，它的内容不外是夸饰新郎新娘的美貌与才情；祝祷婚后夫妻生活和谐，幸福美满，白首到老；夸赞或祈求男女两家的富裕与腾达，祈求新婚夫妇早生孩子并祝孩子日后出息。此举数例：

新装新床喜盈盈，主翁托出太平钱。
太平钱钉在喜床上，代代儿孙状元郎。②

迭迭富，重重富，世世代代开当铺，多子多孙代代富。③
金锁一弹，黄金一万，金锁结谷，黄金堆屋。④

---

① 《中国民间文学集成·宁海县卷》。
② 《中国民间文学集成·武进县卷》。
③ 《忆乡录》。
④ 见《忆乡录》，此为箱子上锁时喜娘唱。

新姑娘打扮嫁天仙，辞别尊亲到堂前。

今朝嫁得如意郎，两家富贵千万年。①

（无锡习俗，新娘化装好后出堂，辞别尊长，向乡亲们敬酒，叫"试花"。此系试花时为喜娘所唱。）

彩轿帘开来烧香，风吹兰佩响丁当，

月老传言方道日，初请新人出绣房。

今宵日月喜团圆，彩轿临门现金颜。

奉请新人理梳妆，新人新禧新妆红，

奉请新人第三请，真如蓬莱出洞仙。②

（苏州习俗，花轿到女家，掌礼要唱请上轿仪式歌，三请然后新娘始出房上轿。）

吃点精肉，新娘娘进门造个新屋，

吃个鱼头，种田种只圩头。

吃个鱼甩水，公婆（夫妻）两个跑进房门就搭嘴。

吃点细炒，公婆两个跑进房门热炒炒。

水粉（丝粉）挑挑长，米囤碰着梁。

吃点鸡，量米要掇梯。

吃个肉圆，头生添个伲子做状元。

吃个油卜，白头到老有福。

吃点萝卜丝，爿爿田里现成水。

吃点花生肉，花生落地，新娘进门买地。

吃点西瓜子，养个花花子。③

（新郎新娘一起上台吃酒，吴江人称"尘花会"，此时喜娘即在旁讲好话，唱仪式歌。）

---

① 《中国民间文学集成·无锡县卷》。

② 《苏州民俗》，中国民间文艺出版社 1986 年。

③ 《中国民间文学集成·吴江县卷》。

花有清香月有光，大红花烛照绣房，
双双飞霞接花烛，花烛摇红入洞房。
正月里，护生朝，家家户户闹元宵，
吕蒙正，入破窑，刘家小姐陪同淘。
二月里，燕喃呢，紫燕双双云里飞，
蔡伯喈，赵小姐，天地姻缘配夫妻。
三月里，暖和风，顺水鱼儿满江涌，
七仙女，配董永，梓荫树下结姻缘。
四月里，蔷薇旺，家家户户去采桑，
蚕花女，有情郎，夫妻双双入洞房。
五月里，过端午，划龙飞舟大江河，
小方卿，陈翠娥，姑爹亲许配夫妇。
六月里，荷花香，绿树荫浓夏日长，
唐伯虎，点秋香，夫妻双双配鸳鸯。
七月里，是七巧，牛郎织女渡鹊桥，
唐朝将，薛仁贵，柳氏招亲彩球抛。
八月里，桂花香，中秋月儿锃锃亮，
刘志远，李三娘，夫妻团圆配洞房。
九月里，菊花黄，白衣送走庆重阳，
潘毕正，陈妙常，夫妻恩爱情义长。
十月里，应小春，芙蓉国里皆太平，
张君子，崔莺莺，夫妻洞房喜欢心。
十一月，雪花飞，大雪飘飘送寒衣，
罗成将，陶小姐，打擂招亲配夫妻。
十二月，大雪天，家家户户过新年，
新娘子，同新官，夫妻双双进房来。[1]

---

① 《中国民间文学集成·海宁县卷》。

（昔海宁婚礼风俗中，结婚拜天地后，有人领先高举龙凤花烛，由喜娘、掌礼陪新娘、新郎进新房的一种仪式，谓之“接花烛”。由掌礼唱。）

一品当朝，成双富贵。

连中三元，四季平安。

五谷丰登，六畜兴旺。

七子团圆，八仙过海。

九代荣华，十全其美。①

（常州俗，进洞房时由媒婆说唱。）

手提花烛一齐点，发出儿孙二三千。

都督高升封元帅，荣华富贵万万年。

脚踏楼梯步步高，凤凰飞过采仙桃。

采来仙桃盘盘满，早生贵子中状元。

脚踏房门红艳艳，好比皇帝金銮殿。

金銮殿里好出考，代代子孙做阁老。②

（这是流传于宁海地区的送洞房歌，歌中诸多的吉利语，都只不过是古代语言巫术的遗存而已。）

3．撒帐歌与求子风俗

新郎新娘拉着红绿牵巾缓缓步入新房，挑巾坐床之后，就由掌礼或委托男女双全有福之人，执金银盘，将盛于盘内的金银钱以及瓜子、花生、栗子、枣子等杂果一把把地抛撒于喜床周围，还要边撒边唱。这就是传统婚俗中的撒帐仪式与撒帐歌。

据《戊辰杂钞》：“撒帐始于汉武帝。李夫人初至，帝迎入帐中共坐，饮合卺酒，予告宫人，遥撒五色同心花果，帝与夫人以衣裾盛之，云得果多，得子多也。”撒帐的习俗仪式是否始于汉武帝与李夫人另作别论，但它的本意在祈子则是显而易见的。到唐代中宗时，

① 《中国民间文学集成·常州天宁区卷》。

② 《中国民间文学集成·宁海县卷》。

官府还专门铸了镌有“长命百岁”等字样的撒帐钱，以备撒帐之用，似乎撒帐所含祝祷之意又多了一层。

撒帐东，帘幕深围烛影红。佳气郁葱长不散，画堂日日是春风。

撒帐西，锦带流苏四角垂。揭开便见姮娥面，输却仙郎捉带枝。

撒帐南，好合情怀乐且耽。凉月好风庭户爽，双双绣带佩宜男。

撒帐北，津津一点眉间色。芙蓉帐暖度春宵，月娥苦邀蟾官客。

撒帐上，交颈鸳鸯成两两。从今好梦叶维熊，行见蠙珠来入掌。

撒帐中，一双月里玉芙蓉。恍若今宵遇神女，红云簇拥下巫峰。

撒帐下，见说黄金光照社。今宵吉梦便相随，来岁生男定声价。

撒帐前，沉沉非雾亦非烟，香里金虬相隐映，文箫今遇彩鸾仙。

撒帐后，夫妇和谐长保守。从来夫唱妇相随，莫作河东狮子吼。

这篇撒帐歌是经过了说唱艺人加工的，但我们仍能从中看出当时民间撒帐风俗及其求子的主旋律，歌中所说的“宜男”即是萱草，俗称金针菜。旧时传说，孕妇佩戴萱草花则生男孩，故名宜男。“从今好梦叶维熊”一句典出于《诗经·小雅·斯干》“吉梦维何？维熊维罴，维虺维蛇。”“大人占之，维熊维罴，男子之祥；维虺维蛇，女子之祥。”这儿的意思是说从今必梦见熊罴，得到生男的预兆。

“蠙珠来入掌，”蠙珠即蚌珠，这儿是隐喻妇女怀孕。至于“来岁生男定声价”，更是直接的生子祝祷。

这首撒帐歌尽管并非吴越地区的，但是吴越地区的撒帐习俗与撒帐歌同样是非常盛行的。杭宁一带的“掷喜果儿”即是“撒帐”的别称。今天，在某些农村还保留着撒帐的习俗，有些地方虽然不再撒帐，但从向新郎新娘撒纸花，撒彩色纸屑等新俗中仍能窥见撒帐古俗的影子。今天能搜集到的撒帐歌中也仍然可见祈子的内容。

撒帐撒到东，连中三元做个状元公。
撒帐撒到南，早生贵子早登科。
撒帐撒到西，新郎看了新娘笑嘻嘻。
撒帐撒到北，喜事连连合家乐。①

另一首撒帐歌唱道：

……十撒香洞房，
洞房花烛福寿长，恩爱夫妻百年长，
夫妻同饮交杯酒，来年生个胖儿郎。②

绝大多数吴语地区有这样的规矩：迎娶十余日前，新郎要邀请亲友中尚未成亲的男子，联床而眠，称之为“暖床”，作为将来生儿子的吉兆。结婚的前一天，女家要选多子的成双夫妇到男家“铺床”（或叫“铺房”）其意亦在于此。流传在丹阳的《铺房吉利白话》从铺房、挂帐子、摊被、摊席，到放枕头，挂帐钩……每一环节都有相应的仪式歌，每一仪式歌中都有祈子的内容，试举数例：

新人今日喜洋洋，主家请我来铺房；

---

①② 《中国民间文学集成·常州天宁区卷》。

两头铺的绫丝草，中间又铺子孙堂。

——《铺房》

新挂帐子四面方，根根纱线配成双；
白绫帐挂在金钩上，早生贵子状元郎。
新挂帐子四角齐，好比当年郭子仪；
生下五男并二女，都在朝中保登基。

——《挂帐子》

红绫被里粉花香，主家请我摊在床；
和合二人初相会，百子千孙福寿长。
红绫锦被七尺长，我今摊在牙床上；
牙床里面生贵子，子子孙孙状元郎。
今日床上喜洋洋，我拿布被摊在床；
今日要了新娘子，来年生下状元郎。①

——《摊布被》

此类歌词几乎举不胜举。

祈子习俗还表现在嫁妆等物件上。女方陪嫁之中，子孙桶、小儿尿桶、困桶、立桶在过去几乎是万不可少的。婚娶之日，在宾客赠礼中，常有莲子、桂圆、石榴等物。莲、桂意在祝祷"连生贵子"；石榴是多子植物，表示"多子多孙"。喜堂的供桌上，少不了栗子、枣子，以取"利子"，"早子"之意。

张贴在洞房中，刺绣在挂件、饰物、服装、桌围、椅披上的吉祥图案，更不乏祝祷生育的内容。"鲤鱼跳龙门"是常见的一种。鱼是繁衍力最强的生物之一，浙东婚俗，新娘出轿之时，以铜钱撒地，谓之"鲤鱼撒子"。《太平广记》卷466引《三秦记》云："龙门山，在河东界。禹凿山断门阔一里余。黄河自中流下，两岸不通车马……每岁季春，有黄鲤鱼，自海及诸川，争来赴之。一岁中，登龙门者，不过

① 以上几首均摘自《江苏民间文学集成资料选辑》(二)(内部资料)。

七十二。初登龙门，即有云雨随之，天火自后烧其尾，乃化为龙矣。”鲤鱼跃过龙门，便能化而为龙的民间传说江浙一带颇为流行，因此“鲤鱼撒子”之俗，不仅祈子，还表示希望未来子息能够成龙。想来这一仪式一定是伴有仪式歌的，只是我们还未搜集到。

“麒麟送子”也是较常见的祈子图案，苏州桃花坞的套印木刻“麒麟送子”更为婚家喜爱。画上，一个雪白滚壮的童儿骑在麒麟背上，持莲、抱笙。“莲”“笙”意在“连生”。麒麟是传说中“音中钟吕，步中规矩，不践生虫，不折生草，不食不义，不饮洿池”的“仁兽”，其寓意不只在“连生贵子”，而且含有希望子息仁贤富贵的意思。至今，宁海县还流传着这样一首婚仪上唱的《麒麟送子歌》：

第一送子正新年，麒麟送子进房间，
进了房间好事来，红娘月老结姻缘。
第二送子百草青，官家加禄出公卿，
请喝一杯和气酒，早生贵子跳龙门。
第三送子是清明，麒麟送子文曲星，
魁星踢斗甭心焦，早读诗书进黉门。
第四送子百花开满园，金榜题名中状元，
鳌头独占四十九，荣华富贵万万年。
第五送子熟地黄，五子登科在中堂，
双双孩子同朝纲，明年得拜做宰相。
第六送子荷花开，一轮红日上高台，
桌顶摆起酒连环，显显赫赫封公侯。
第七送子是开秋，生个贵子在京州，
金銮殿上摆起请盘酒，衣锦荣归乐悠悠。
第八送子桂花香喷喷，我郎可比杨大人，
八月十六登龙位，手抱太子坐龙庭。
第九送子九重阳，天上仙女做红娘，

红娘送来真贵子，九天同居天久长。
第十送子十完全，代代子孙中状元。
尚书阁老来拜相，拜我全家福寿长。①

苏州、杭州等吴语地区还有这样的习俗：新郎新娘拜堂以后，“礼赞者唱曰：传代归阁。是时地上已有盛米之麻袋，作直线形布去。新郎在前，新娘在后，履之而行。执篩执烛者仍在前导引。麻袋辗转传递，以至新房之前，所谓传袋也。”②此俗深意便在“传宗(棕)接代(袋)”四个字上，从中不难看出古代巫术的影子。

这个习俗也是甚为古老，白居易《春深娶妇家》诗有“青衣转毡褥，锦绣一条斜”之句，描写的就是这种习俗，可见唐时已有之，只是用毡。毡、传同音。至宋元时改用席，陶南村《辍耕录》谓之“传席”。席、袭同音；但因与“绝”相混，江南人便以“袋”代“席”了。“传袋”仪式伴之以仪式歌。浙江临安至今还流传着这样一首《结婚传代歌》：

一袋传一袋，新新娘子脚踏凤凰袋，
新新娘子新新郎，一双金花插在百子堂！
百子堂上出贵子，贵子之中出了状元郎！
一代传二代，找架麒麟送子袋；
张仙送子到堂上，代代儿孙尽奇才！
二代传三代，魁星提笔点元来！
名标金榜上；福禄一齐来！
三代传四代，天官赐福把门开；
门前流水长长在，祝愿君王万万载！
四代传五代，五子登科一齐来；

① 《中国民间文学集成·宁海县卷》。
② 钟毓龙《说杭州》。

儿孙个个高官做，个个儿孙俱全才！
五代传六代，六部大人送礼来！
送给新娘一贵子，天上麻姑赐酒来！
六代传七代，七仙女下凡来；
七仙仙女送太子，太子登基国运泰！
七代传八代，八仙飘海显奇才！
辈辈都有雄才出，金子银子滚滚来！
八代传九代，九世同居满堂开！
九代传十代，荣华富贵一齐来！
好一对鸳鸯进绣房！
房内房外都恭喜，恭喜新郎新娘福寿长！
方巾挑起，公婆欢喜！
方巾上床，子孙满堂！①

歌中张仙乃是民间传说中能赐人以子嗣的神仙。清人褚人获《坚瓠三集》云："张仙名远霄，五代时游青城山得道者。苏老泉曾梦之，挟二弹，以为诞子之兆，老泉奉之，果得轼、辙。"其实张仙的神话故事有个演变过程，据清赵翼《陔余丛考》卷三十五记载，陆放翁《答宇文使君问张仙子》诗自注中有"张四郎常挟弹，视人家有灾者，辄以铁丸击散之"的话，可见张仙原是避疫消灾之神，后因弹子与"诞子"谐音而变成了送子之神。魁星原是指奎星，"奎星屈曲相钩，似文字之画。"故有"奎主文章"之说。②后来民间将魁星神像画成鬼立鳌头之上，举足起斗，反顾以笔点之，意谓"魁星点斗，独占鳌头"作为应试得中之征。可见民间不仅祈子，同时祈求功名，以为生育与科举功名都是由神仙与天上星宿决定的。乃至于认为人的福运都是天官、麻姑、八仙等神仙所赐。

① 《中国民间文学集成·临安县卷》
② 《玉函山房辑佚书》之《孝经纬援神契》及宋均注。

原始社会，人们对生理知识茫然无知，必然将生育看作是一种上天或神祇的恩赐，因此生育崇拜的出现就是十分自然的事了。当巫术作为人类妄图战胜自然与掌握自己命运的一种手段时。生育巫术也必然在原始人中盛行。我们在这儿看到的祈子习俗仪式以及仪式歌中反映出来的生育信仰无非都是从这种原始的信仰与巫术中发展变化出来的。

传统的力量是非常强大的，民俗心理定势也是十分顽固的，尽管社会已经发生了巨大的变化，但民俗作为一种深层的文化却还顽固地保留着它历史的陈迹。求子习俗在我们当今社会仍盛行不衰。如吴县农村，喜酒席上仍有一盘瓜子。瓜子者，多子之象征也。新床的被堆里还要放草纸一刀，鞋子一双，以为"早生孩子"之兆。无锡乡下，姑娘出嫁，尽管坐的轿车，但仍不忘带一只生蹄胖。车到男家，先将蹄胖递下接新娘的便问："是熟的，还是生的？"应者朗声答道："生的！"生者，生养也。尽管新房中已有成套卫生设备，但嫁妆中子孙马桶仍不可少，且放上五枚鸡蛋，以作"五子登科"的象征。

（二） 丧葬仪式歌

死亡是一个人一生的终极，也是其与亲戚朋友以及他原来所生活的社会的永别。死亡从来被看作是人生的一件大事。对生的留恋与对死的恐惧，长期以来曾经是无数文学艺术作品的主题。历史上曾经有多少人追寻过长生不死之术。

刚从动物界中分化出来的原始人类，民智未开，思维能力十分低下，情感活动很不发达，对发生于身边的死亡司空见惯，无动于衷，因此也无所谓丧葬的习俗、仪式。正如《孟子·滕文公上》所说："盖上世尝有不葬其亲者，其亲死则举而委之与壑。他日过之，狐狸食之，蝇蚋姑嘬之，其颡有泚，睨而不视。"

人类思维水平的提高和情感活动的发展，对死亡，在思维与情

感两方面都有了反映，他们开始探寻生死的奥秘，对死者产生了哀悼。这时原始的葬俗就产生了，尽管这种葬俗是十分简单、朴质的。《周易·系辞》载："古之葬者厚衣之以薪，葬之中野，不封不树，丧期无数。"

灵魂观念，在生产力水平极其低下，对世间万事万物无法进行科学思维的时代，是人们对生死之谜能够作出的唯一的也是必然的回答。于是，便产生了灵魂崇拜(或叫做鬼魂崇拜)。

丧葬习俗、仪式便是这种灵魂观念与鬼魂崇拜的产物。丧葬习俗、仪式正是这种观念与崇拜的具体反映。当然，由于鬼魂还会像活着时一样生活，丧葬习俗和仪式也就必然要反映出各个不同时代不同地区不同民族的社会生活风貌。也必然要受到后来发展起来的人为宗教儒、释、道等等的影响。

吴越之地素信鬼神，重礼仪。

明代著名诗人范成大在《吴郡志》中说："吴中自昔号繁盛，四郊无旷土，……以故俗多奢少俭，竞节物，好游遨。岁首即会于佛寺，谓岁忏。士女阗咽，殆无行路。亲友经岁不相面者，多于此时相见，或庆或吊，纷然。"可见当日吴中婚丧喜庆仪式就颇为铺张隆重。张亮采在述及明代苏州丧葬习俗时更说："苏州丧葬之家。置酒留客，若有佳宾。丧车之前。彩亭绣帐。炫耀道途……"苏沪杭素称繁华之地，因此丧葬仪式除按照人们的信仰观念安排死者的冥间生活，表示对死者的悼念之外，又有了一个炫耀财势的特点。

隆重的仪式必伴之以众多的仪式歌。但像哭丧歌这一类仪式歌历来很少为民歌搜集者所注意。即使是兴起大规模的民歌搜集运动的近代也未为学人所重视。这些仪式歌与民间信仰习俗关系至为密切，因而往往会被看成是迷信的糟粕，它的科学价值往往被人们所忽视。上海民间文艺家协会自六十年代开始在婚丧仪式歌的搜集上作出了极大的努力，几经曲折收集到了几千行，为今后对

民间信仰与习俗的研究提供了宝贵的资料。

哭丧歌可以分为三类，一是“散哭”，二是“套头”，三是“经”。我们觉得这不光适用于南汇等上海郊县，其他有哭丧歌流行的吴越地区也几乎都可以此分类。

散哭的特点是“随心翻”，想到什么就哭什么，搭着什么唱什么，中间兴的手法用得很多，但和“四句头”的山歌有所不同。四句头山歌因物起情，物与情有联系。哭丧中用得好的，物与情也有联系，但更多的是景与情并无关连，兴句仅起转韵的作用。散哭往往感情真挚，语言形象而优美，最能打动人心，具有较高的文学价值。

套头则有“哭七七”、“报娘恩”、“十苦恼”、“十二只药方”等。歌词结构，内容各地大同小异。掌握套头，几乎是掌握唱哭丧歌的基本功。

经和仪式联系更紧，它总是伴着一定的仪式和动作念唱的。佛、道等宗教环绕着祭祀、丧葬有许多宗教的仪式，也有许多相应的经。哭丧歌中的“经”显然受佛道等宗教很大的影响，但它不等于佛教道教的经，它是广大群众从民间信仰、习俗出发，套袭了佛教道教等宗教中经的模式，由民间群众自己编唱，并在传唱中，在一定时期与一定范围内具有相对稳定内容的一种仪式歌，它表达出民间的信仰观念，表达了群众的心理与愿望，更活泼生动、更具生活气息。

吴语地区民间广泛流传着这样的一种生死观念：人活在世上的长短早有定数，叫作寿数。每个人的寿数都早就登录在阎罗王的生死簿上，生死簿又称之为阎王簿。一个人的寿数将尽，阎罗王即差鬼役持勾命票来勾摄生魂。这时死亡就来临了。人们感叹人生无常，于是这些勾人魂魄的阴差也就被唤作为无常鬼。这显然是受了佛教的影响。佛教谓世间一切事物不能久住，都处于生灭成坏之中，故称无常。《涅槃经》云：“是身无常，念念不住，犹如电光暴水幻炎。”

死为永别，且为无常勾魂而去地府受苦，作为死者亲人，当然是悲痛难舍。此时便由女儿或媳妇哭唱《断气经》。哭丧一是表哀悼，二泄悲痛，三祈祷死者能在赴冥府途中顺当平安。

南汇县有首《断气经》形象地描绘了阴差来捉拿亲人时的可怖景象：

门前停仔一只伤司船，
两档差人落起来，
牛头马面走进来。
廊檐五圣拦勿脱，
家堂图纸求勿退，
三代祖宗哭勿退。
要叫灶君阿太签起花字来，
灶君阿太立起来，
右手拿起金丝笔，
签起这个花字来。
双环链条甩起来，
单环链条五六斤，
双环链条十八斤，
链条一甩哼势能，
伲姆妈筋肉厞子射勒鸭蛋能，
汗毛根子拔得九霄云，
一身急汗吓勒透底阴，
拖拖曳曳拿伲姆妈拖到南汇城。
南汇城里大城门，
大锣敲来吓腾腾，
小锣敲来不计声。
伲阿妈右脚跨进去，

左脚跪下去，
膝馒头跪在拜坛上，
双手撑勒大腿上，
双把眼泪落胸膛。
阎罗王伯伯搭起灵台翻帐簿，
要望翻错帐簿捉错人，
伲阿妈要话送伊去。
阎罗王要问啥格毛病啥格死，
我勿是杀仔人咾放仔火咾来，
大细门前勿把金子来，
后底勿把清水来，
我新死盲人记不清，
我勿晓得根上生来叶上起。①

在民间的冥界观念中，通往地狱之路是充满了艰险与风波的。首先碰到的便是孟婆店的老板娘。据《集说诠真》引《玉历钞传》说："孟婆神生于前汉，幼读儒书，壮诵佛经，凡有过去之事不思，未来之事不想，在世唯劝人戒杀吃素。年至八十一岁，鹤发童颜，终是处女，只知自己姓孟，人故称之曰孟婆阿奶，入山修真。至后汉，世人有知前世因者，妄认前生眷属。是以上天敕令孟氏女为幽冥之神，造筑酝忘台，采取俗世药物，合成如酒非酒之汤，分为甘苦辛酸咸五味，派诸魂饮此汤，使忘前生各事。如有刁狡鬼魂不肯饮者，令以铜管刺喉灌吞。"

这一位孟婆带有明显的道教色彩，但民间对孟婆形象进行了改造，这儿孟婆已非冥幽之神，而俨然只是阴间一个负有特殊使命的食店老板娘了，她那个店倒颇有点像《水浒》中所描写的黑店的

① 《哭丧歌》，上海文艺出版社1986年。

味道。亡灵一到孟婆店，孟婆便会灌以迷魂汤，使其忘情过去。而民间显然是不愿死者忘记过去，以至六亲不认的。故苏杭等吴语区，人死有掷小银块于口之俗，叫作“含口银”，即防灌迷魂汤之一法。

过孟婆店，即到恶狗村。恶狗村内群犬狺狺，会把亡人咬得鲜血淋漓，委实是难过的一关。我们在常熟市白茆乡调查到“做七糰”一俗，据说即为对付恶狗的。“七糰”以糠、面粉做成，糰形，烧熟，然后在每一只糰子上面插上一根洗帚（刷锅用）上的竹丝。每遇做七，便用缸化锭，并将“做七糰”放入缸内，以供亡人在恶狗村及其他地方遇到恶狗、野狗时扔给它们吃，让竹丝扎住它们的喉咙，让它们无法再咬。

亡人到了剥衣亭，恶鬼便欲剥尽他的衣衫。故而在给死人擦完身，穿衣服时，亦有一系列的习俗。

替死人穿衣，裤子一般一条，衣服则三、五、七件不等，只是不能成双，鞋、袜各一。衣服应由孝子面襟而叠加于自身，称之为“筒衣”。然后卸下，到附近的桥上，用无砣称钩勾住，一人问：“格身衣裳啥人格？”答：“伲爷（或娘）格。”问：“几斤重？”答：“一千斤。”然后回来，给死人穿上。老人大多预做寿衣寿鞋，缝制寿衣时，线头不能打结。线头打结，说明死期已到。寿鞋不纳鞋底，不裱浆糊。给死者穿的衣服，儿孙都要用牙齿咬过，留下牙印，这样野鬼就不敢去抢了。替死者着衣鞋时，由女儿或媳妇唱《买衣经》、《着衣经》、《寿鞋经》。江苏海门的《着衣裳哭调》即是一首《着衣经》：

你上身着仔五个领头件件新，
下身三条裤子六条筋，
条条筋上嵌仔金银铃。
左边嵌仔金铜铃，
右边嵌仔银铜铃；

朝前三步铜铃响，
后退三步响铜铃。
帽子一顶缎子做，
荷叶边枕头高景景。
一双袜子穿得毕毕挺，
绣花鞋子着得三端又六正。
大红盖被红绫做，
金敞银亮照见人。
白布垫被铺舒称，
困上去要比象牙床上还称心。
手里拿仔一股香，
用伊起身走路照光明。
着好衣裳哭三声，
亲男亲女泪纷纷。①

亡灵过了剥衣亭还要过奈何桥。奈何桥下更是腥秽血污，毒蛇吐信，险象环生。阴曹地府，刑法惨酷，谁能保生前一点无罪无业无怨，无恨。因此在《买衣经》《着衣经》等中间，无不充满了祝祷亡灵平安抵达冥府的内容以及顺利通过十殿庭审的祈求。这些经的落脚点，无非是"要叫白花鞋子拔上点，得伲姆妈跑勒西方路里跟脚底。""兜底绣仔末后挽形，伲寄妈登勒阎王路上有隐咤隐。"②

人死后，倘是男的，要请理发师理发；是女的，则须由女儿双膝跪地，一边给死者梳头，一边唱《梳头经》。《梳头经》的基本主题与《着衣经》相仿。无锡有首《梳头经》是这样唱的：

木梳弯弯像面弓，我娘得病在房中，

① 《中国民间文学集成·海门县资料本》。

② 《哭丧歌》，第242、246页，上海文艺出版社1986年。

我娘头发乱蓬松，我女儿来搭娘梳梳通。
第一木梳千根重，第二木梳梳到半当中，
第三木梳梳到路路通，我娘一条大路到西方。
搭我好娘剪条三尺三寸的红头绳，
搭我老娘扎几根，搭我好娘绕出盘龙头，
盘龙头上扎把如意针，我娘称心如意甩宝石。
搭我好娘扎起锡杖针，锡杖拨开地狱门。
搭我好娘拆起钞夹针，庙前庙后小鬼蹲。
我娘蹲在庙堂中，三角枕头我娘枕，
大红被头我娘盖，吹打喇叭前头走，
亲儿亲女后头跟。好娘你搭烂泥轧个好乡邻，
搭青草轧个亲姐妹。太阳出来照你娘格心，
亲儿亲女冷冰冰。①

根据白茆习俗，女性死者倘是已成家的，在穿好衣服、梳好头后还有一个"热香袋"的习俗。两个女儿跪在母亲尸体旁（若无女儿，由侄女等顶替）。一个女儿将红线绕在黄表纸上，一块黄表纸，一支香，死者有几岁，就要绕几副。绕好红线后递给另一女儿手中，这个女儿拿到一副即唱一遍《热香袋》仪式歌，唱毕便将绕着红线的纸、香放进香袋。香袋系死者生前至佛地烧香时带回的，生前到一个庙烧一次香，便在黄香袋上盖一颗庙里的大印，印越多，说明生前烧的香越多。热香袋时，香袋挂在唱仪式歌的女儿头颈里，到全部"热"完，再将香袋挂到死者身上，以便让死者带到冥府，作为信佛烧香的见证。热香袋仪式歌是这样唱的：

一个弥陀一支香，
一盏红灯照亲亲，

① 《中国民间文学集成·无锡市卷》。

照得倷俚亲娘路上慢慢行，
逢着茶馆就吃茶，
逢着饭店就吃饭，
逢着庙就烧香。

原来，黄表纸是当作冥钞供死者在赴阴路上进茶馆、饭店花消用的，香则是供死者遇庙烧焚用的。

民间显然受了佛教影响，以为人死了总要下地狱受苦，然后轮回，重新投胎。不入地狱就升天堂，到天堂逍遥当然胜似地狱受苦。有不少习俗就是祈求死者升天堂的。如旧时无锡，人死了，上面桌上要供一位西方接引佛，然后将一根红线一头系在接引佛身上，一头便牵到死者手中，这样便以为可将死者接引到西方极乐世界里去。有些人家则请佛教徒为死者传戒，赐以释名，书泥金纸贴于灵位之左，算是皈依了三宝；同时又请羽士给箓，授亡人以各种护身符箓，粘于灵位之右，以使亡灵超凡入仙。此类仪式已是佛道界事，大多在富裕之家。一般老百姓自知没有得道成仙的福份，也无升天的奢望，只老老实实地希望亲人去阴曹地府的路上能顺利点，以后轮回投胎，不要投了畜生。

上海南汇的一只《梳头经》中便表达了这样的希望：

……第一木梳扎扎通，
第二木梳梳得十条街路九条通，
第三木梳梳得只只庙里走得通。
伲阿嫂问伲亲娘要梳啥格头？
要梳红头绳扎发罪孽轻，
黑头绳扎发就投人，
望伲亲娘人投人。
……亲娘啊！

你跑跑脚来酸，
西方路里自有歇凉亭，
歇凉亭里坐一歇，
歇凉亭里自有观音坊，
一路匆匆到西方。
西方路里有仙桥，
伲亲娘脚踏梅花桩，
手拿更香进庙堂。①
……

白茆习俗，人死要报土地。报土地时，一人手持白灯笼，儿子穿孝服手托一盘，至土地庙报土地，盘内白纸上要写上死者姓名、生卒年月等，到土地庙后焚化。回家后在地上放点稻草，将死人移置稻草上，叫作"服土"，然后才可放在门板上，设灵堂停尸。停尸一般二三天，然后入殓。尸体入棺时要唱哭丧歌。尸体入棺时须由长子抱头，次子抱脚，其他子女托腰。然后盖棺，钉钉，唯其后端之长钉，须由族长执斧轻击三下，然后依长幼之序照击。按照南汇习俗，其时就要由女儿或媳妇唱《寿材经》和《热材经》了。

尸体入殓，葬期无定，或三朝、或五七，或百日。南汇风俗，出材这一天，要由长房媳妇哭唱《开大门》。如长房媳妇不会，由二房、三房顺序代替，而不可越位。都不会，则可请"哭丧妇"代哭。按照民间观念，人死便被打入十八层地狱，若不唱《开大门》死者就要长陷地狱受罪。但《开大门》一般都不开全，记得多的多开，少则少开，即使全记得也不开全，据说开全了要倒霉，或说死人要活转来也吓人。唱开大门之俗可能不止南汇一地，其他地方也应有，只不过未作深入调查而已。像吴江县横扇乡的一首《竹水墩》就类似于《开大门》，它的歌词较短，现抄录于下：

① 《哭丧歌》，第244页，上海文艺出版社1986年。

早上念佛心里清，
朝朝要念竹水墩，
要念十万八千珠光佛，
提起朱笔点明灯，
拉起明灯天下明，
挂起明灯两边分，
上照三十三天珠光佛，
下照十八层地狱尽开门，
南照普陀山上观世音，
北照金龙万岁坐龙庭，
东照日出扶桑国，
西照日没呒处寻。
百年鸡寿归天去，
八十岁公公开言则，
娜有明灯借奴拎呢，
自己修去自己用呢，
阿弥陀佛。①

棺材抬出大门，女儿或媳妇要唱《出材经》。

吴越地区崇信风水之术，人死之后往往要请风水先生堪舆择地，俗称看风水。看风水时也有仪式歌，如宜兴有首《看风水》唱道：

风水先生来踏地，踏到一块金龙地。
寅时葬，卯时发。发着男来高官做，
发着女来戴珠冠。门前大树长遮阴，

① 《中国民间文学集成·吴江横扇乡资料本》。

倒落大树长千金。①

人死后，要逢七做七，而特别注重五七。另有回煞仪式。回煞又称接眚，须由道士算定日期，一般在死后十余日内。“是日，先将寝室内之铺设，恢复当日绝气时之原状；复以死者之衣服，置床中，衣服整齐，幻为人形。悬眚神轴于其侧，设三牲祀之。眚神尖嘴鸡爪，厥状可怖。说者谓亡魂于回煞之日，由眚神负挟至丧家，由烟突而下；壁上有钉，眚神见之，则倒悬亡魂于其上，而已则恣意享受供品；孝子不忍，故于墙壁、窗棂之着钉处，皆以寸方红字贯之，以避眚神之目。丧家在气绝前一时迎之，而于后一时送之。其迎送之事，皆归诸羽士。”② 接眚中有穿大桥的仪式，南汇习俗，其时由媳妇或女儿唱《接桥经》保佑死者过奈何桥。

在丧葬仪式中，有许多给死者焚烧“钱物”的习俗，以供死者在阴间“使用”。如落葬的当日，要将死者生前用过的床榻，张上帐子 床上摊好稻草、被絮、床单，用稻草扎成人形，穿上衣裤，连同装有衣服、毛巾等日用品以及锡箔的包裹一起在坟地焚化。其时要由女儿或媳妇唱《床祀经》。在五七与接眚等仪式上也有此类习俗，请纸扎先生扎好亭子、箍囤等，内盛锡箔、冥币，于仪式结束前在场上焚化。其时要唱《亭子经》、《箍囤经》等。

丧家在人死后还要在客堂西北角设灵台，安放牌位，焚香点烛，供斋饭，并由媳妇或女儿唱《灵台经》。一般至断七，将灵台彻掉，其时亦唱《灵台经》。

丧葬仪式与习俗是最为繁复的，其宗教信仰内涵也最为明显、复杂。要详述整个的丧葬仪式与习俗，是困难的。这儿只能就大致情况作个介绍，以窥丧葬仪式、习俗与仪式歌相互关系之一斑。

---

① 《中国民间文学集成·宜兴县资料本》。

② 周振鹤《苏州风俗》，上海文艺出版社1989年。

（三） 造房仪式歌

住房，夏避酷日暴雨，冬避霜雪风寒，是家庭团聚，家庭人员日常生活与生老病死、休养生息的地方，自人类脱离穴居以后必不可少的生活资料。

建造住房历来被视为关系到子孙后代的百年大计，是牵涉家庭聚散，家道兴衰的大事。吴越地区建造房屋过程中有许多仪式与仪式歌，都是居住与信仰习俗结合的产物。

吴越地区造房仪式，根据现在的调查，虽然各地不尽相同，但只是仪式的多少、次序的先后而言，可以说是大同小异。

① 相宅、破土。造房必先选址，吴越地区信奉风水术，必请风水先生踏勘地基。新房地基选择定后，在破土动工前要举行踏地仪式，由房主备好三牲酒饭，烧香点烛，鸣放鞭炮，祭拜土地，并由风水先生或泥木工匠主持，诵唱《踏地歌》。他们手持焚烧的黄纸，绕着宅基，边走边唱。有些地方祭祀的主要对象不是土地，而是太岁。祭祀时不用桌子，只将太岁纸马及祭品置地基上。点香焚烛，全家叩拜，东家向泥水木匠发过喜钱后，即破土动工。泥水匠的第一铲土，铲少许用红纸包好；木匠的第一锯，锯一小段木梢，亦以红纸包好，均交东家，置灶上，无灶，则选一干净、稳妥之所藏之。

② 吃开工酒。开工的第一天晚上，房主要请泥水木匠吃开工酒。吃酒前，先祭鲁班先师及四方神灵。由房主陪同掌墨师傅行三跪九叩大礼，同时，由木匠在旁唱《敬鲁班神歌》。诵唱者边唱，边向神敬酒。

③ 送度杆、作马。开工酒后，掌墨工匠要将量木料用的度杆及搁木料的三叉木凳（俗称作马），送出村外烧掉，以示赶走了凶神恶煞。烧时，掌墨师傅手执木槌，绕火而走，同时诵唱《送度杆歌》。

④ 平磉。磉是指宅脚与柱子之间的石鼓礅。泥水匠按木匠定下的尺寸来平定磉石的位置叫平磉。平磉时用磉板（相当于水平

尺），在磉脚下要放太平铜钱。平磉仅限两人，边平，边唱《平磉歌》。

⑤ 祭梁。梁是房屋的关键构件，关系到整个新屋的质量，民间历来特别重视，选料也非常有讲究。先把正梁搁在三岔路口，架在三脚马上，东家敬香烛、叩头，然后木匠说两句喜话："手执银锯亮亮晶晶，主上龙子龙孙，与天同寿，与地同庚。"说罢，将梁鼻子（多余梢头）锯下，主人用红纸包好，拿回家敬在灶头上。上梁前，再拿下来，交木匠师傅，用斧子劈开，这叫"劈墩"。劈墩时也要说喜话。劈墩后用火点燃，烘梁。东家在正梁前供猪头三牲，焚香点烛，磕头礼拜，燃放鞭炮，然后，东家将酒杯交给大师傅，大师傅即开始浇梁，并唱《浇梁歌》。有些地方，浇梁以后，还要血祭。大师傅一手捉鸡（大雄鸡），一手执斧，唱《血祭金梁歌》。唱至中途，斩落鸡头，以血浇梁。

⑥ 布采。即将东家准备好的吉祥饰物、吉祥字幅，挂、贴于明间主梁中间。有些地方，祭梁、浇梁是在布采之后。

⑦ 上梁、安梁。上梁、安梁即架梁上屋，是新房即将落成的标志，亦是建房的高潮，至此仪式也开始特别的隆重。上梁、安梁时都有相应仪式歌。安梁后亦需以酒浇梁。

⑧ 登高、接宝、抛梁。大梁定位后，靠一张梯在其上，木匠大师傅头顶盘子，一步一步登上梯子，同时唱登高仪式歌。登高后，大师傅即以红线扎好之仙桃或包袱，或米馍元宝，铜如意等（各地不同），从上丢下，东家夫妇以大红毡毯展开承接，叫"接宝"。整个过程中，大师傅唱相应仪式歌。接着便是抛梁，即大师傅在梁上，将馒头、定胜糕等向下抛洒，此时众人蜂拥而上，抢接。大师傅边抛边唱《抛梁歌》。登高、接宝、抛梁这天夜间，新屋内要摆上梁酒，款待工匠，并发喜钱。还有祭祀鲁班的仪式以及《过新房》等仪式歌。

⑨ 封山、做脊。当山墙砌到顶尖时，泥水匠人一边封山，一边唱封山颂词。泥水匠做脊时，也要唱做脊颂词。

⑩ 紧门缝、开新门。木匠师傅做大门时，冒大几分，到装门时才刨去多余部分，称作紧门缝。其时东家要在门口放一只方凳，置酒、菜，点香烛，祭土司菩萨，焚化纸元宝。传说土司菩萨是瞎子，谁要门缝不紧，便要潜入作祟。装好大门开新门时，匠人要祝贺主人，唱祝颂词。

⑪ 砌新灶、上楼板、做楼梯、复土劈木。砌新灶，上楼板和做楼梯时，均有相应仪式歌。待全部住宅竣工，行复土劈木仪式。其时，道士念咒、杀鸡①，洒鸡血于屋周。东家将破土时一小包土交归泥水匠，将其复置于墙脚；将一小段木梢交木匠，劈成小块，抛进灶堂。

⑫ 进宅。进宅前，先要在灶上烧发禄火，连续烧水，直至把灶烘干。其次要祭祖宗家神，祭祀结束要将祖宗神位搬至家堂，挂于明间后壁屋顶下。祖宗神位安置妥帖，再以一桌酒菜祭祀宅神。祭毕方可搬入新居。

吴越地区广大农村，造房仪式及仪式歌至今仍盛传不衰。这些仪式与仪式歌与民间信仰有着密切的关系，这些仪式与仪式歌中所反映出来的信仰内容也是十分庞杂繁复的，下边介绍几种主要的信仰对象。

1．太岁、土地与相地术

太岁是中国民间信仰中有名的凶神。古人以为，与天上岁星右旋相应，有个太岁“左行于地”。因此，造房动土一定要注意太岁所在位置。否则就有可能在地下挖到一种会动的肉块，它就是太岁的化身。在太岁头上动了土，那是不得了的大事，定会灾祸临头，故而民间有“谁敢在太岁头上动土”之说。因此，造房破土，必请阴阳先生选择吉日良辰。纵然如此，造房人家在开工动土前还要隆重斋祭太岁。

与土地有关的另一个民间信仰是土地神。土地神原叫社神，古

① 杀雄鸡。

人因"土地广博，不可遍敬，故封土为社而祀之。"[1]到后来，土地神自然崇拜的性质渐趋淡化，而转化成为具有多种社会职能的地区守护神。故而造房时往往也要敬之。

造房中另一种信仰表现，便是相地术。《周易·系辞下》："古者包羲氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦。"八卦中的坤，就是地的符号。《周易·坤卦》："至哉坤元，万物资生。"《说卦》也说："坤也者地也，万物皆致养焉。"土地在古人的心目中是关系到万物生长，生死存亡的重要崇拜对象。因此，凡兴工动土，造房建屋，都要察看地形、地貌、风水凶吉。相土术中既不无科学的成份，但也充分反映了神鬼观念。人们以为，相地得宜，则宅邑平安，人财茂旺；相地失当，则恶鬼缠绕，势必门庭败落，甚至殃及子孙。浙江淳安县的一首《踏地歌》便充分反映了人们对太岁、土地的信仰与祈求相得福地的心情：

吉日良辰，天地开张，
凶神太岁，退避远方，
焚香燃烛，祭拜土地，
新造房屋，万古流芳。
日出东方又转西，
东家择得好地基；
前面门对好朝山，
后边生得正来龙。
左边有个金银库，
右边有个聚宝堂；
祖师尊神来恭贺，
日头出来坐中堂。

---

① 应劭《风俗通义·祀典》。

东家造起高楼台，
鲁班先师下凡来，
前边造起青龙出海，
后边造起丹凤朝阳。
左边造起腾龙跃虎，
右边造起狮象把门，
世世发福，代代名扬。①

2. 祖师崇拜

在造房过程中，祭祀工匠祖师鲁班的仪式是必不可少的。吃开工酒时，要祭鲁班，唱《敬鲁班歌》，上梁当夜，吃上梁酒时，也要祭祀鲁班。

有趣的是，在吴越地区，造房仪式歌中还屡屡提到张班。

金壶银杯徒敬酒，
张班鲁班请上台。（武进）

一敬天，二敬地，
三敬城隍四土地，
五敬张、鲁班仙师共八仙。（吴江）

一只台子四只角，
啥人作伐起厅堂，
张班仙师，鲁班仙师作伐起厅堂。（常熟）

又敬张班与鲁班，
张鲁祖师来观看。（吴县）

此类例子可以举出很多。张班也是水木两作工匠供奉的祖师，

① 《中国民间文学集成·淳安县卷》。

清代苏州梓义公所即供张鲁两班，宁波天封塔下鲁班殿内也有张班神像。① 据说张班是传说中人物，《西游记》中已有提及，但张班究竟是何许样人，目前还无法考定。

3．树木崇拜

树木曾经是原始人类植物崇拜的主要对象。在钢筋混凝土发明之前，树木是造房的主要材料。特别是作为房屋主要承重物的梁、柱，它的质量高低，直接关系到房屋的牢固程度与使用年限。因此造房仪式中充满了对树木的崇拜。作梁的树木，要用三脚马架起来，开始加工之前，要行“祭梁”仪式。梁上要刻上精美的纹饰，在上梁前与上梁后，都要以酒浇梁，让它饱饮。人们已经完全将它人格化了。对屋梁这种人造物的崇拜，是从上古对树木的自然崇拜发展而来的，并与自然崇拜相渗透。这种崇拜在造房仪式歌中也有所体现。江苏丹徒县《大浇梁》中唱道：

说木王，道木王，
提起木王话又长，
此木出在江西湖广龙虎山顶上，
千年万载长成木王。
……

类似的歌各地都有，如

恭喜主家建华堂，
我来唱个椿树王，
木龙生来数丈长，
长在名山称树王。（泰州）

---

① 《山海经》1981年第3期《鲁班与张班》。

九龙山上出了一棵沉香大木(岱山)

紫金山上的古树……(淳安)

这些歌都反映了人们对树木的一种神性的崇拜。

4. 驱鬼巫术

根据民间信仰观念,以为人死灵魂依然存在。而灵魂则可分为两类;一类对人们有益,能佑福于人;一类,则危害人类。

人们认为祖先的亡灵,会保佑自己,因此于以祭祀与祈求。建房仪式歌中,就有许多祈求列祖列宗保佑赐福的歌词。新房建好后,进宅时还要举行祭祖仪式。

对人们有危害的一切灵魂,人们则采取种种方法予以驱赶。建房仪式中就有不少这类诅咒巫术与驱鬼巫术。

开工后,掌墨师傅将度杆送往村外焚烧,便是一种赶驱凶神恶煞的仪式。焚烧时所唱《送度杆歌》驱鬼的意思就十分明确了:

伏以,鲁班先师!
开天辟地,吉日良时,
帝王子孙,聚造高堂。
各神各主来光临,
凶神恶煞快退场。
手拿一个槌,
此槌不是凡家的槌。
是鲁班先师手中来,
槌长八寸八,柄有七寸长。
煞神!煞神!听得分明:
一槌打得天门开,
二槌打得地裂开;

三槌打得三元及地，

……

天煞打回天牢，

地煞打入地狱；

木煞打进老山林，

水煞打入水牢中，

土煞打出千里外，

火煞打回火焰山。

三十六大煞，

七十二小煞，

煞神只准向前，不准后退，

度杆在前，火炮在后；

作马朝天，水火无边，

恶煞凶神，逃出本境。①

上梁时，人们将事先准备好的剪刀、尺、镜、秤杆等拴于米筛上，悬于中堂正墙。这些习俗也是出于驱鬼目的。民间传说，鬼用尺量、秤称，便会现出原形，镜子也能照出鬼妖，米筛多孔、剪刀锋利，都是鬼怪惧怕的事物。

至于抛梁，从《抛梁歌》看眼下多为祈福、祝祷之词，而我们推测，它最早的意义恐怕与新娘入门前的洒谷豆相似。这类驱鬼习俗还有不少，如在墙外砌进磨盘，挂八卦，埋石敢当，置瓦老爷等等，都是从驱鬼巫术演化来的。

建房仪式与仪式歌中所包含的信仰内容还有很多，如宅神、灶神以及民间神话传说中的神祇与佛、道系统里的神佛等。

---

① 莫高《吴越建房仪式歌及民俗信仰》，第四次吴歌学术讨论会论文（打印稿）。

（四） 其他礼俗歌

婚、丧、建房仪式中的礼俗歌是目前吴语地区流传最多最广的礼俗歌，但礼俗仪式歌远远不止于这几种，可以说，它几乎流播在民间生活的各个领域，只是相对而言，没有上边几种那样突出而已。

婚、丧固然是人生的重大礼仪，哭嫁歌、哭丧歌的盛行不难理解，但除此之外，还有许多其他人生礼仪，几乎也都有相应的仪式歌与之相伴，寿、诞便是较为重要的两项。

做寿是指诞辰纪念日祝愿长寿的民间礼仪。吴语地区对做寿是十分重视的，通常从四十岁做起(四十岁前为做生日，不能称做寿)。至寿日，大厅中布置起寿堂。太师壁上要挂上“寿”字中堂或“八仙庆寿”一类的画轴以及寿帐、寿联等，并供上王母、寿星的神码，桌上要放上面蔬斋供。前来祝寿的亲友，一般都要送寿糕、寿桃、寿烛、寿面，称为“糕桃烛面”。寿糕上要饰以松鹤延年、老寿星、梅竹对花等图纹；寿桃是红色的桃形糕糰。寿糕、寿桃数须与做寿人的年龄数相同。也有送鞋袜衣物以及寿幛、轴对的。寿堂里桌围椅披、挂灯结彩、寿香寿烛，一片辉煌；壁柱上张挂大红轴对，喜气洋洋；大厅东首墙上，往往还有一篇请名家写成的骈体“寿序”，颂扬做寿者的道德才学、功名业绩。这一天做寿者被称之为“寿星”，子孙后辈都要祝拜，叫作“拜寿”，亲友庆贺，叫“祝寿”、“贺寿”。礼毕，则共饮寿酒，共食寿面。

在拜寿、祝寿时，则有专门请来的人唱起祝寿仪式歌。祝寿仪式歌民间流传很多，内容则大同小异，无非是祝愿长寿、福祷。如：

天降麒麟增福寿，寿星福禄下云天。
先有寿童来上寿，寿曲唱到寿堂前。
寿台一张摆寿堂，寿香寿烛摆台前。

寿烛上写全福寿，寿炉当中寿香点。
寿糕寿糰放两边，当中供起长寿面。
寿鱼寿肉寿厅供，寿童敬酒寿星前。
寿轴一幅挂寿厅，左右加上寿对联。
福寿福寿福寿福，寿无疆来福无边。①

祝寿仪式及仪式歌中，随处可见道教的影子。寿星、王母作为祝寿祭拜对象，八仙在祝寿仪式歌中更是屡屡出现。《八仙上寿》已成为苏杭一带民间最为流行的祝寿歌。

寿香袅袅上透三天，寿烛煌煌正照大千。
寿果圆圆争世界，寿花朵朵结金莲。
斋主今日庆寿筵，虔诚奉请众大仙。
众仙齐赴蟠桃会，福也添来寿也添。
小道下山来，黄花遍地开；
一声渔鼓响，行出众仙来。
一位神仙穿龙袍，手捧朝笏乐逍遥，
头戴乌纱帽，脚穿粉底靴，
天官赐福下九霄。
二位神仙下九霄，头戴寿字方巾帽，
身上穿绿袍，手里云帚摇，
禄星下凡走一遭。
…………②

这首仪式歌很长，几乎将道界的仙神都罗列进去了。相应来说，佛教在祝寿歌中的反映就没有如此突出。从佛的角度来诵唱长

① 《中国民间文学集成·武进县资料本》。
② 这系笔者1989年在苏州上方山采录的，各地流行的《八仙上寿》歌互有不同。

寿的仪式歌亦较为少见，即或有亦是寥寥数语，如苏州一首《上寿曲》仅仅四句：

小小弥陀黄金身，寿长念佛保年轻，
不信待看灵山佛，个个都是少年人。①

产生这种情况，恐怕与道教宣扬得道成仙，追求长生不老，而佛教是修来世的这种教义上的区别有关。

过去，吴越地区还有一种奇怪的习俗，即做喜材。棺材或叫寿材，是人死后盛尸的器具，通常是在人死后购或制，而人还活着就把棺材做好，叫作“做喜材”。过去，一般经济条件许可，年过半百即可着手措办此事，且以闰年闰月或做整寿的年头进行为好。做喜材要按喜事办。开工这一天，要放鞭炮，说喜话或唱相应的仪式歌，喝喜酒。打喜材的过程中，要始终保持喜材口朝下的状态，口朝上是装人的架势。喜材做好，“翻材”时要放鞭炮，点香烛，撒喜果、喜钱。有的老人还要到棺材里坐坐，意谓已经进过棺材，可以长命不死了。无锡人收喜材，全家要吃糖圆子，办酒席；寿器竖放屋角后，喜材内还要放置一个惠山寿星不倒翁泥人。喜材竖放好以后是不准再移动的。做喜材的目的是消灾纳福，保佑老人健康长寿。做喜材仪式歌体现了这种意图。请看：

木头生来圆又圆，长在高山数千年；
主家就把喜材做，财高寿高福无边。
做过喜材冲过喜，消灾却难去晦气；
三茶六饭吃下去，百病全无身康健。②

---

① 《苏州歌谣谚语》。
② 《中国民间文学集成·江苏卷》。

可见，做喜材是以预制丧器来消灾纳福，祈祝长寿的一种特殊的寿俗。

一个小生命的诞生，同样是世间的一件大事，自古以来环绕生养就有许多仪式与仪式歌，反映人们对生命诞生的信仰与宗教心理。只是随着科学的日益昌明，古朴的信仰已为科学所代替，许多仪式和仪式歌已经湮没无闻了，但即使如此，生活中仍能看到它的遗存。

孩子生下三天，就有一个“洗三”的仪式。“三日洗儿，谓之洗三。”① 据《杭俗遗风》记载，过去杭州一带“三朝洗儿。浴盆中须放银饰等物。洗毕。取蛋在儿额角上磨擦一周。谓可免疮疖。用银饰者。藉以代金饰。即所以镇惊也。洗过后。乃取伊父鞋一只。用缸旁一块。肉骨一根。与儿合同称之。名曰上秤。取长大有刚骨能称心之义。”② 至今，民间仍有洗三歌流行，我们发现，各地洗三歌的内容言词也基本相同。流传在江浙的一首《洗三歌》唱道：

黄道吉日来洗三，诸路神灵保平安。
洗洗蛋，做知县；
洗洗沟，做知州；
洗洗头，做王侯。③

满族地区的一首《洗三歌》唱道：

先洗头，做王侯；
后洗腰，一辈倒比一辈高。
洗腚蛋，做知县；

---

① 崇彝《道咸以来朝野杂记》。
② 范祖述《杭俗遗风》，上海文艺出版社 1986 年。
③ 《中国民间文学集成·江苏卷》。

洗旋沟，做知州。[1]

都表现了希望神灵保佑与将来腾达的愿望。

三朝日小孩开奶、开荤也有仪式。旧时，江浙地区孩子开奶先要让其品尝黄连，一边将黄连汤滴于婴儿嘴上，一边说："三朝吃得黄连苦，来日天天吃蜜糖。"然后将鱼、肉、糖、酒等食品制成的汤水，以手指蘸涂于小儿嘴唇，并唱道：

吃了肉，长得胖；
吃了糕，长得高；
吃了酒，福禄寿；
吃了糖和鱼，日日有富余。[2]

吴语地区对孩子满月是特别看重的，那一天又有一套繁琐仪式。吴越各地往往在满月这一天给孩子剃头，请喝满月酒。在此之前，诸亲好友则早已来送礼祝贺了。礼品都要能讨上口彩，如刻有"长命富贵"、"状元及第"等字样的金银项链、锁片、手镯、脚镯、项圈以及小算盘、小如意、小木鱼、鞋袜、衣帽等。到正日，厅上点燃红蜡烛、寿字香，供上寿星、王母、星官像，斋星官；产房内则斋"监生娘娘"。中午，请剃头师傅到家中给婴儿理发，一般由娘舅抱着在客厅中剃。剃下的胎发不得随便抛掉，要收集在一起，穿上红丝线，下系红绿绸带，挂在小儿床头，说是可以"压邪"。剃好头，戴上新帽子，帽子中央缀上一枚银质或铜质镀金寿星像，两边分别镶上"长命富贵"、"长命百岁"四块银饰品。至此，开筵喝酒吃面。苏州旧俗，婴儿还要由娘舅抱了，撑把新的大红油纸伞，身上放本历书，角端用红绿丝线串一枚"太平"小铜钿，上街去走三顶桥，桥名要有

① 张劲松、谢基贤《古今育儿习俗》，第157页，辽宁大学出版社1989年。
② 张劲松、谢基贤《古今育儿习俗》，辽宁大学出版社1989年。

“太平”、“吉利”、“状元”、“万年”等口彩，以图吉利。这些仪式与习俗充满了原始巫术色彩，而仪式歌则主要反映了人们对孩子茁壮成长以及长大后能富贵腾达的祝愿。武进流传一首《孩子满月理发歌》：

进　门

走进门堂四角方，金漆台子排中堂，
八仙四椅穿罗衣，诸亲好友坐中央。

拿刀布

金钩挂在金柱上，公子抱在怀中摇，
从小生得体健壮，长大定能保国防。

拿剃头刀

手拿金刀轻飘飘，诸亲六戚请勿闹，
我来剃了公子头，代代儿孙出诸侯。

挂　锁

手拿金锁亮堂堂，老君炉中炼成钢，
昨日朝中挂太子，今日又挂状元郎。

穿　衣

手拿龙袍闪金光，好比当初周文王，
文王九十零九子，天送一子五十双。①

马林诺夫斯基说过：“只要稍将人文学的文字涉猎一下，便可相信许多仪式与信仰的核心都是人生底生理时期，特别是转变时期，如受孕、怀妊、生产、春机发动、结婚、死亡等时期。”“我们已可见到生命之始便有一套繁缛的信仰与仪式。人生的重要事件似乎极被重视，故在四周筑上紧固的‘仪式主义’的硬壳或结晶体。”②

① 《中国民间文学集成·丹阳县卷资料本》。

② 马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》，中国民间文艺出版社1986年。

确实，仪式歌几乎存在于人生礼仪的一切环节当中，以上我们只是择要作了点介绍。

礼俗仪式歌同样广泛存在于民间的生产劳动中。它在造房中的情形我们已经作了介绍，下面再举几例来说明它的普遍性。

造船仪式歌。吴语地区水网交织，河湖纵横，濒临东、黄两海，自古“民食鱼稻，以渔猎山伐为业”。渔业从来是吴语地区重要的生产领域。船是渔民捕捞与赖以生存的工具，被称之为“木龙”。渔民对船的重视与崇信充分反映在隆重的仪式上。

破木开工前要请阴阳先生选定吉日良辰，要备三牲福礼，吃“开工酒”。从开工到竣工有四道关键性工序要举行仪式庆贺。

第一次庆贺是铺置，即船底合好后与第一道横筋大桅座结合的时候，船主要焚香叩头，敲锣打鼓放鞭炮。在安装大桅用的方孔两边钉上两根喜钉时，达到仪式的高潮。这两根钉须由木匠大师傅亲手钉，且一面手抡板斧砸打，一边高声吟唱：“天上金鸡叫，地上凤凰啼，今是黄道日，正是铺置时，恭喜板主，生意茂顺，大发财源。”（船民忌叫“老板”，因与“捞板”同音，意为不祥，故以大板相称）。

第二次上大胁（船邦上二根最大的胁木），内容与铺置类同。

第三次是整个船体结构大体完成后安装船头上一块横木，叫“上金头”。金头上要雕一对“龙眼”，龙眼两侧上边要钉两根钉叫“元宝钉”，钉上各挂一束红绿布条，叫“彩子”。金头装上后，龙眼正中要涂一点红色，叫“开光”。开光必以公鸡冠上的血，啼鸣鸡必须体形美丽，放血后不能病不能杀，要放在船后梢喂养并随船出海，待回来后才能杀鸡。杀啼鸣鸡要与第一网捕取的鱼一起敬龙王与天后娘娘。上金头时，板主烧香叩头，在锣鼓鞭炮声中，木匠大师傅执笔开光，并唱仪式歌道：

日出东方喜连连，鲁班差我到船前，

金眼光照财神路，富贵荣华万万年。

钉元宝钉，挂彩子后，木匠大师傅要用斧在船头左右各敲三下，敲时道：

左叩三斧财门开，右叩三斧进宝来。
上岸金银利，下海广积财，
出门吉星照，满载顺风来。

第四是冠载、烘灯。冠载就是“抛仓”和“命名”。整个渔船造好，在下水当天，板主在船头摆上盐、茶、米、面四样供品，烧香叩头，鸣锣击鼓放鞭炮，同时拿出铜板、铜钿，或参以银元，让大师傅向船上抛洒，边抛边唱：

一把金钱抛进仓，马鲛勒鱼尽船装，
二把金钱抛上梁，金银财宝动斗量，
三把金钱抛上梢，富贵荣华节节高。

抛仓以后，满船喜气，乘喜下坞，此后板主置酒款待造船工匠，并在席间请大师傅给新船起名。当夜，命了名下了坞的船上张灯结彩，相互庆贺，俗称“烘灯”。

以上介绍的是黄海渔民习俗，东海渔民造船仪式也大致相同，只有个别地方的差异。如舟山渔民造船时还有装“船灵魂”的习俗。在新船的骨架搭成后，用一块小木头，挖个小孔，里边放进铜板、银元等物，安置在水舱梁头里，表示这是船的灵魂。渔民以为铜与银等金属能镇邪驱灾。有的小岛渔民还用妇女身上的东西，如头发、手帕之类，缚在铜钱上，一起放进小孔里。他们认为女人身上的东西有避邪作用。安船灵魂时当然亦有相应的仪式歌。

太湖等吴越地区内陆湖、河的渔民，造船亦有大同小异的仪式与仪式歌。

渔民出海捕鱼，也有众多的仪式与仪式歌。

出海要祭船、敬龙王。出海这一天全村老少都要敲锣打鼓放鞭炮，到海边送行。在祭船的同时，把要上船的一切网具、食品等全部整齐地排在岸边，由船老大点着俗称为"财神把子"的火把，把每一样东西，船上每一个地方通通照一遍，这叫"照财神路"或"照网"，照时，船老大一边口中念念有词："吉星高照，招财进宝，太平无事，一本万利，大发财源，事事如意。"据说一切邪恶晦气一照都被赶跑了。照完，剩下的火把还要扔到海里去，一面扔一面还要说："所有晦气都给大老爷(指鲨鱼)。"

在整个渔业生产过程中，处处都有相应的仪式与仪式歌，只是有些仪式由于要适应生产时的紧张场面已经变得十分简单，但从相应的仪式歌(口彩)来看，还是可以窥见仪式的影子的。如起锚时要说："起锚步步高，取彩[①] 今年好。"打桩系网时则唱道：

就有豆腐酒，大网张张口，
打得好，张得好；打得深，张万斤。
大斗打，小斗摇；这块地，出金苗。
这块泥，是好泥；打好岸，张虾皮。
这块沙，好块沙；打好岸，张对虾。
举得高，张旺销；高起斗，家家有。
出斗掼，张十万；齐出劲，都高兴。

打桩扣网，要在水面上系个漂浮物作标记，叫"旗泡"。旗泡下水时要说："旗泡沾沾光，一万八九千。"起网时，唱道：

① 彩：指鱼。

格劲拉，大把掐；掐得准，上得稳。
朝仓倒，个个笑。装满载，大发财，
发大财，家家好。

有的地方，拉网时则唱道："一拉金，二拉银，三拉一个聚宝盆。"

顺便提一句，这些歌粗粗看来颇有点像劳动号子。毋庸置疑，这些歌确起了劳动号子协调劳动动作，划一劳动节奏，鼓起劳动热情的作用；也毋庸怀疑，有些劳动号子正是从此类歌中发展演变而来。但劳动号子的歌词内容更为灵活、自由，可以即兴编唱，而以上这些歌的内容一般却不能轻易更改，且都具有明确的信仰色彩，显现出仪式歌的特色。

起网后，取到第一条鱼时，不管什么鱼，都要拿它从船头到船尾，从仓里到仓外，到处的掼，边掼边唱道："掼得好，张得巧；掼到哪，张到哪；满船掼，张十万……"

渔民潜水采集淡菜、海螺时，也有仪式，因采集旺季在八九月份，舟山等地渔民称其为"开金秋"，在海礁上摆上香烛供品，祈祷海神保佑，口中轻声念唱相应的仪式歌。①

吴越地区是丝绸之乡，蚕桑早就是这一地区的一大产业领域，仪式与仪式歌同样渗透在诸多的蚕桑生产过程中。

笔者在吴江震泽进行蚕桑习俗调查时，知道那儿曾流行过一种叫"杀布种"的仪式。每年农历十二月十二日，养蚕人家都要备酒食鲜果糕糰祭祀灶神（桐乡等地则在蚕神纸码前祭祀，且需用糯米粉做些叫作"茧圆"的蚕茧形圆子）。以前，蚕卵都撒在布片上。这一天要泡了浓茶喷洒到这些布片上，或在布片上撒上些盐粒，然后将蚕种收藏好，这个仪式便叫"撒布种"。到农历十二月廿四再

① "渔业生产的仪式与仪式歌"一节参考刘兆元《海州民俗志》及金涛《从舟山渔民风俗，看中日文化交流及溯源》，上海民俗文化学社编《国风》第2卷第5期。

将蚕种取出，掸去边斑盐屑，拿到河里去漂洗一下，晾干后收藏到第二年谷雨边就可收蚁养蚕了。据说经过这一仪式，蚕病就少，蚕花就可望得到丰收。其实，这是一种对蚕种进行消毒的古老方法，只是披上了一件神秘的信仰外衣而已。

桐乡流传过一首《腌蚕种》的歌是这样唱的：

> 腌蚕种，腊月天，家家一般然；
> 有的人家生灰腌，有的人家用松盐。
> 十二月十二来腌起，腌到腊月廿四卯时前。
> 收落金种掸落盐，百花汤里端介端。[1]

这首歌是否就是“杀布种”时的仪式歌，尚不得而知，但我以为过去在举行“杀布种”仪式时，是一定有相应的“说词”的。

吴江蚕区，过去每至清明前，民间有一种迎蚕神的仪式。民间艺人挑了付担，担上放上马名王菩萨像，到蚕户门前高叫“蚕将军来哉！”然后就手敲木鱼、小锣唱起来：

> 马名王菩萨到门来，
> 又进蚕花又进财。
> 马名王菩萨也不是今年出，
> 也不是旧年出，
> 宋朝手里到如今。
> 马名王不吃荤只吃素，
> 吃点金针菜木耳素团笋……

仪式结束，蚕家则赠艺人以米粮。据说此仪式能祈得丰收。艺人亦时以红纸剪成猫狮之形，称为“蚕猫”、“蚕狮”，送蚕户贴于门

① 徐春雷《蚕歌与蚕乡习俗》，第四次吴歌学术讨论会论文（打印稿）

首，以此镇鼠——蚕的天敌。此俗不仅吴江，嘉湖等蚕区也有流行。

过去桐乡崇福等地还有一种习俗，每到蚕忙前夕，民间艺人身背藏有黄蟒蛇的竹篓，至蚕户门前演唱《赞蚕花》：

> 青龙到，蚕花好，去年来了到今朝。
> 看看黄蟒龙蚕到，二十四分稳牢牢。
> 当家娘娘看蚕好，茧子采来像山高。①

蚕农将黄蟒看作青龙，认为青龙到，传说中的神蚕——龙蚕即到，龙蚕一到，必能丰收。以上这些仪式都可见到巫术的影子。

桐乡过去每至农历四月廿八还有谢蚕神的风俗，其时备酒菜、水果、糕点，斋供蚕神。

海盐、海宁、嘉兴等地在赕佛祭祀中还有"接蚕花"的仪式。骚子歌手将一杆秤、一块红手帕、一张蚕花纸、一张蚕花娘神像交给主家，同时唱《蚕花歌》："称心如意，万年余粮。蚕花马，蚕花纸，头蚕势，二蚕势，好得势。采得好茧子，踏得好细丝，卖得好银子，造介几埭新房子。包头包好，拿去藏在蚕房里。一瓣蚕花万瓣收，吃勿忧来着勿忧。"② 唱毕，女主人将蚕花纸与蚕花马幛藏到蚕房中，直到下一熟蚕养好，丝做毕，再将蚕花马幛供出来谢蚕神。供毕，和蚕花纸一并焚化。

除了以上渔、桑以外，仪式歌也同样出现在其他生产领域中，像农业等。如苏州周近农村，除夕前都有"照田财"的仪式。据清人顾禄《清嘉录》记载："村农以长竿燃灯插田间，云祈有秋。焰高者稔，谓之'照田财'。照田财又被叫作"照田蚕"，直至五十年代还在民间流行。据笔者调查，常熟白茆进行照田财仪式时，由孩子背了

① 徐春雷《蚕歌与蚕乡习俗》，第四次吴歌学术讨论会论文(打印稿)。

② 顾希佳《杭嘉湖蚕乡风俗初探》，《浙江民俗》1986年第2、3期。

稻草到田间，搓成草绳点燃，然后一边舞动手中点燃的草绳，一边在田间奔跑，口中则唱道：

点田财，点田财，点到俉俚田里来。
俉俚田里大棵稻，别人田里牛毛草。
俉俚淘箩霄天高，别人家淘箩荸荠大。
俉俚床上大红被，别人家床上蓑衣盖身体。……

我们无法再举更多的例子了，但即此也可以看出礼俗歌的普遍性与广泛性了。

第三节　仪式歌的社会功能

仪式歌的社会功能，首先在宗教信仰方面。仪式歌是伴随着巫术仪式与宗教仪式的产生而产生的；而原始巫术和原始宗教只是用虚幻的方式，妄图获得当时人类所缺少的征服自然的力量而已。巫术、宗教，以及它们的仪式是具有非常明显的功利目的的；仪式歌只是直接用言辞把这种目的、愿望、祈求表达出来而已——尽管形式上它是对神灵的表白。前边我们提到过的《蜡词》、《田者祝》以及其他大量的驱邪求吉、求子求富、求雨、求长寿等等内容的仪式歌，究其本源，无不出于一定的功利目的。这种功利目的虚妄（或叫作宗教）的祈求，如果延伸到"彼岸世界"，那便是哭丧歌中反映出来的，为死者在幽冥世界中能过上好日子而作的祈祷，其实这只是现实功利目的的一种翻版而已。

这种功利目的，是否可能通过仪式和仪式歌来达到呢？仪式和仪式歌对实现这些功利目的是否会起作用呢？我们不想作彻底的否定，但我们至少可以说，绝大部分是不起作用的。于是剩下的只是祈祷者、信仰者的自我心理安慰而已了。

以上只是就宗教信仰的信奉者一面而言。仪式和仪式歌还有它另一方面的作用。恩格斯曾经指出："事情很清楚，自发的宗教，如黑人对偶像的膜拜或雅利安人共有的原始宗教，在它产生的时候，并没有欺骗成分，但在以后的发展中，很快地免不了有僧侣的欺骗和伪造历史……"① 进入阶级社会以后，宗教总沦入统治阶级手中，成为他们麻醉被压迫人民的精神鸦片，成为维护他们反动统治的工具。从这个意义上看，仪式歌就起了一个宣传宗教迷信，强化统治阶级统治工具的作用。但世上的事物是十分复杂的，与统治阶级扶持的正统宗教相比，民间信仰毕竟有所不同；与正统宗教的"经"比，民间的仪式歌也毕竟有所不同。这种不同的根子就在于：民间信仰与民间仪式歌，更多集中了人民群众的愿望与情感，并从这种愿望和情感出发，对正统的宗教进行了大量的加工与改造。

这儿需要特别指出的是，民间信仰与仪式歌尽管也受到佛、道很大的影响，但民间信仰与仪式歌中所表现出来的佛、道因素，绝不等于是向佛、道教义经典的简单照抄，事实上，佛道的神佛也好，教义也好，一进入民间便经过了民间的加工、改造，它从民间仪式与仪式歌中反映出来时，已是民间化了的佛道了，事实上也就成了民间信仰有机整体中的一部分了。

仪式歌作为一种文艺形式，一开始就有娱乐的作用，不过它的出发点是"娱神"。但在"娱神"的同时，也产生了"娱人"的作用，并且这种作用越来越被人重视，终于从娱神发展到了自娱。有许多仪式歌，如像《哭七七》、《八仙上寿》等，后来都被吸收到其他民间文艺形式中去，足见它的娱乐作用。至于像《元宵花灯歌》、《端午闹龙舟》等节令歌的娱乐作用，那就更明显了。随着社会、历史的发展，有些仪式歌，真正宗教的意味已经非常淡薄，甚至已经与宗教仪式相分离，但它仍在民间广泛流传着，其原因也便在它的娱乐作

① 《马克思恩格斯全集》，第19卷第327页，人民出版社1972年。

用上。

仪式歌的社会功能并不是一成不变的，它会随着社会状况、信仰观念的变化而发生变化。比如造房仪式歌，原是出于太岁崇拜、宅神信仰以及其他神怪观念的，但随着这些信仰观念的日趋淡薄，以及阶级矛盾的激化，造房仪式成了房主笼络工匠，借以款待工匠，以使他们尽心尽力完成造房任务，不偷工减料或做其他“手脚”。而仪式歌往往也就成了工匠讥讽房主，与房主作斗争，争利益的一种工具。

在我们从诸多方面分析研究了仪式歌以后，仪式歌的学术价值就很清楚了。对仪式歌的研究，可以使我们弄清与之相应的民俗事象，了解这些仪式歌的宗教意义，分析出反映在仪式歌中的种种社会心状。各个不同时代不同地区的仪式歌，同样能折射出这个时代、地区的社会状况。仪式歌与众多的文艺形式有着错综复杂的关系，要真正弄清各种民间文艺的发展规律，也需要涉及到仪式歌。同时，仪式歌中蕴含着丰富的民间语汇，各地不同时代的仪式歌，也能反映出各地不同时代的语言特色。研究语言也必然要涉及到仪式歌。

总之，对仪式歌可以从民俗学、宗教学、心理学、社会学、文艺学、语言学等等学科的不同角度去展开研究。仪式歌的学术价值是很难用几句话可以阐述清楚的。

这个曾经被简单地视之为迷信的文化领域，这个曾经被学人们所遗忘了的角落，是我们应该重新加以注意和认识的。

第四章　宣卷和民间信仰

吴越地区的民间讲唱文艺有许多同民间信仰有密切的关系，比如道情、说因果、宣卷等。这些讲唱文艺历史上曾同佛、道教有关，脱离宗教的束缚之后，仍同民间的宗教性信仰活动相结合，发挥教化的作用。它们将信仰、教化、娱乐结合在一起，与偏重于娱乐的弹词、评话等民间讲唱文艺在内容和形式上都有所不同。

道情渊源于唐代的道曲，原来是道教的演唱文艺形式。唐代以来，又成为一种世俗的流行歌曲形式，文人和民间均有创作、流传，内容仍未摆脱道教的影响，故被称为"黄冠体"。明朱权《太和正音谱》称之为"神游广漠，寄情太虚，有飡霞服日之思，名曰'道情'。"①明代民间又形成以演唱道教传说故事为主的讲唱文艺形式的"道情"，所唱曲目如《庄子道情》、《韩湘子九度文公》等。吴越地区流传的道情有两种：一类是歌曲形式，各地均有流传。演唱者道妆打扮(但道教并不承认他们是道士)，手持渔鼓、简板，沿门歌唱募化。他们演唱《酒色财气》、《渔樵耕农》、《风花雪月》之类的俗曲小唱(多用〔耍孩儿〕调)，也演唱一些流行的戏曲、曲艺故事，如《何文秀》(戏曲故事)。这些演唱者自视清高，群众给的钱(如制钱、银元之类)，他们不用手去接，而是用简板拍入渔鼓(长筒状)中。这些俗曲小唱也在群众中流传。另一类是讲唱文艺形式，主要流传于浙江义乌、金华、台州一带，也用渔鼓、简板伴奏，除了演唱传统的道教传说故事以外，也演唱民间传说、戏曲曲艺故事和地方新闻、

① 见《中国古典戏曲论著集成》(三)，中国戏剧出版社 1959 年。

轶事，所以在一些地方又被称为"唱新闻"。从业者已是民间艺人。上述地区的道情至今仍有流传，但已发展为富有地方特色的民间曲艺形式。

说因果产生于明代。明嘉靖万历间浙江绍兴戏曲家史槃(1531～?)所作传奇剧本《樱桃记》第十九出中有："(小生)外厢为何喧嚷?(末)有个说因果的和尚。"同时代的戏曲家徐渭《歌代啸》杂剧中，写一个被师弟骗去满园冬瓜的张和尚说："我便顶包、化缘、撇钹、说因果，也过了这日子，莫不只有园子好种!"上述记载说明说因果也是江浙地区佛教僧侣沿门募化的一种说唱文艺形式。其盛行则在清代，江苏南部及浙江北部地区均有流传。清顾禄《清嘉录》卷一介绍苏州玄妙观前的各种民间技艺中就有"说因果"一项："瞽男盲女，击木鱼、铜钹，答唱前朝故事，谓之说因果。"说明此时的说因果已脱离佛教僧侣，除了保留木鱼这种伴奏乐器外，它已成为民间盲艺人的演唱技艺。据调查，近代江、浙各地的说因果，或在街市广场落地演唱，或沿门演唱，也有在酒楼茶馆演出。演唱的所谓"前朝故事"，是些宣传因果报应的宗教传说故事，旨在"劝人为善"，仍带有浓厚的民间信仰色彩和教化的目的。现代无锡地区的说因果，虽仍有教化色彩，但演唱的内容则主要已是民间传说和历史故事了，新中国成立以后定名为"无锡评曲"，其他地区的说因果则已绝迹。

宣卷(北方多称作"念卷")是一种典型的集信仰、教化和娱乐为一体的民间讲唱文艺形式，其演唱底本称作"宝卷"。中国的宣卷源远流长，元代已经形成。它本是佛教世俗化的产物，明清时同民间宗教有密不可分的关系。吴越地区的宣卷是明代中叶由北方传入的，清乾隆以后有了长足的发展，近现代成为吴越地区最普及的民间讲唱文艺形式之一。

第一节　吴越地区宣卷的渊源和发展概况

宣卷源于唐代的俗讲。唐代俗讲是佛教僧尼在寺庙中向世俗二众宣扬佛法的一种讲唱文艺形式。近代在甘肃敦煌莫高窟中发现的唐宋手写卷子中便保存了许多俗讲的底本，可知它大致分为两类：一是"讲经"，底本称作"讲经文"，是演释佛教经典的；二是"说因缘"，底本称作"因缘"、"缘起"；或简称作"缘"，演说佛教传说故事。唐代俗讲世俗娱乐的特点已十分明显。唐赵璘《因话录》卷四载：

> 有文溆僧者，公为聚众谈说，假托经纶，所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒转相鼓扇扶树，愚夫冶妇乐闻其说，听者填咽寺舍，瞻礼崇奉，呼为"和尚"。教坊效其声调，以为歌曲①。

唐段安节《乐府杂录》〔文溆子〕曲云：

> 长庆中俗讲僧文溆善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭依其念四声"观世音菩萨"，乃撰此歙。

可以说这位文溆是佛教僧侣中的俗讲艺人。他演唱的曲调成为流行歌曲，并被教坊搜集整理。大概他讲了许多爱情婚姻故事(所谓"淫秽鄙亵之事")，已违背了佛教的戒律，因此被流放。

当代研究者多沿袭宝卷源于变文的说法，这是不准确的。变文是转变的底本。转变也是唐代广泛流传的一种民间讲唱文艺形式，民间艺人和佛教僧侣都演唱转变。唐吉师老《看蜀女转昭君变》诗："妖姬未着石榴裙，自道家连锦水濆。檀口解知千载事，清词堪叹九

① 见唐赵璘《因话录》卷十。

秋文。翠眉顰处楚边月，画卷开时塞外云。说尽绮罗当日恨，昭君传意向文君。”所写的是蜀地民间女艺人讲唱《昭君变文》的情形。僧侣转变多演唱佛教传说故事，与俗讲说因缘相同，因此有些曲目也相同，如传世的敦煌卷子中既有《目连缘起》，也有《大目犍连冥间救母变文》。[①] 俗讲和转变都是说说唱唱的形式，其差别不仅音乐不同，其突出的差别在于：转变是配合图画故事演唱的，它是一种说唱表演与图画相结合的民间演唱文艺形式。

宋元时期佛教寺庙中的俗讲不如唐代兴盛，文献中未见记录，但并没有绝迹。比如对后世影响较大的《金刚科仪》，据考是南宋时期的作品。[②] 它是演释罗什译《金刚般若波罗密多经》的。《水浒传》第二回写花和尚鲁智深向桃花庄刘太公夸耀，他在五台山智真长老处学得“说因缘”，“便是铁石人也劝得他转”。这说明在宋元时期寺庙中仍有讲经和说因缘作为劝化的宣传。

南宋临安的“瓦舍”中有“说经”（或称“谈经”），[③] 郑振铎先生称：“后来的宝卷，实即变文的嫡派子孙，也当即谈经等的别名”[④]，这是不准确的。宝卷是直接由佛教的俗讲和说因缘发展而来，保留了与民间宗教性信仰活动（庙会或斋会）相结合的演唱方式，不在勾栏瓦舍等公众娱乐场所演出。

据现有文献看，宝卷产生于元代后期。它同佛教进一步世俗化及白莲教的发展有关。已知最早的一部宝卷是北元宣光二年，即明洪武五年（1372）蒙古脱脱氏抄本《目连救母出离地狱升天宝卷》。[⑤] 目连救母故事因符合中国传统道德中“孝”的观念，所以成为中国流传最广的佛教传说故事。唐代的俗讲、转变，宋金元的杂剧、南戏均演唱这一故事。这本宝卷的故事源于唐代的《目连缘起》

---

① 见王重民等编《敦煌变文集》，人民文学出版社 1957 年。

② 参见（日）泽田瑞穗《增补宝卷的研究》，国学刊行会 1975 年（日本东京）。

③ 见吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》。

④ 见《中国俗文学史》（下），第十一章《宝卷》。

⑤ 这部宝卷为梵箧本金碧抄本，原为郑振铎先生收藏，现藏北京图书馆。

和《目连变文》，但其中“提起无生语，思想早还乡”，“清静圆明一点光，无始以来离家乡。有缘遇着西来意，一声佛号还本乡”，及“闻经说法，婴儿见娘”等语，已露出明清民间宗教“无生老母，真空家乡”八字真言的端倪。

明代的宣卷的发展与民间宗教的传播密切相关。白莲教已发展为众多的教派，各教派均以宝卷作为宣传教义的工具，演唱宝卷也被称作宣卷。同时，各教派也改编传统的佛道故事和民间传说故事作宝卷，如《佛说黄氏女看经宝卷》、《佛说鬼绣红罗化仙哥宝卷》、《护国威灵西王母宝卷》、《灵应泰山娘娘宝卷》、《销释孟姜忠烈贞节贤良宝卷》等。这些宝卷中也渗透了民间宗教的意识。嘉靖万历后，某些民间宗教（如西大乘教、弘阳教）得到贵族、太监、后妃们的支持。由他们出资刊印的宝卷，多模仿佛经的形式，绵面经折装，极其富丽。一些民间宗教职业者深入民间，为群众主持法事活动，宣讲宝卷，如正德间陈铎《滑稽余韵》中便描写了这样一位“道人”：

〔满庭芳〕称呼烂面，倚称佛教，那有师传。沿门打听还经愿，整夜无眠。长布衫当袈裟施展，旧家堂作圣像高悬。宣罢了《金刚卷》，斋食儿未免，单顾嘴不图钱。

《金刚卷》即《金刚宝卷》。一些世俗佛教的僧尼也深入士宦人家宣卷，满足妇女们信仰和娱乐的要求，《金瓶词话》中便多次描写了这类宣卷活动。他们宣讲的也是民间宗教家改编的宝卷。①

吴越地区的宣卷是明嘉靖后随无为教的南传而由北方传入的。本来江南即是佛教白莲宗的发祥地，南宋初年，茅子元在淀山湖建立白莲忏堂，自称“白莲导师”，建立宗派，就是白莲宗。白莲宗除念佛修行外，强调“不杀生”，即素食“持斋”。它在江南一带影响极

① 参见车锡伦《金瓶梅词话中的宣卷》，载《明清小说研究》1990年第3、4期。

大，民间“持斋念佛”之风盛行，而宣卷正是把“念佛”同演唱故事结合起来，满足信仰和娱乐的要求，因此很快在民间流传开来。明万历四十年(1612)浙江余姚戏剧家叶宪祖便将《刘香女宝卷》改编为传奇剧本《双修记》。① 明崇祯十二年(1639)修《乌程县志》载：

近来村庄流俗，以佛经插入劝世文俗语，群相唱和，名曰宣卷。盖白莲之遗习也。村妪更相为主，多为黠僧所诱，大为善俗之累，当道宜严禁之。

乌程县即今浙江吴兴县。这条记载说明当时该地区农村中已盛行宣卷。“群相唱和”是宣卷演唱的特点。县志的编者认为这是“白莲(教)”的“遗习”，而非正宗的佛教宗教活动，因而要求当局严禁。这时的宣卷正是那些“倚称佛教”的无为教徒传播的。一些世俗的佛教僧尼也加入了这种活动。明崇祯本《新刻绣像批评金瓶梅》第七十四回“薛姑子佛口谈经”，所述原书为北方宣卷，而这个刻本所附的插图描绘的正是江浙一带民间宣卷的情景。②

入清以后，清政府把所有民间宗教均视为“邪教”而严厉镇压，宣卷受到很大冲击。在北方除个别地区外，民间宣卷几乎消失了，只在民间宗教传教活动中仍保留宣卷，它们都处于秘密状态。而在吴越地区，宣卷已成为一种民间讲唱文艺被保留下来，乾隆以后有了空前的发展。它脱离了民间宗教和佛教的僧尼，而由“宣卷先生”、“佛头”演唱。这些宣卷先生或佛头具有民间迷信职业者和民间艺人的双重身分。其流行区域遍及整个吴语区，而尤以苏州、无锡、宁波及后来的上海等地为普及。在江苏北部的吴方言孤岛靖江县，更保留了明代宣卷原始形式的“讲经”。各地宣卷活动虽仍与民间信仰和迷信活动结合在一起，但已形成具有地方特色的民间曲

① 见《曲海总目提要》卷三。剧本今不传。

② 参见车锡伦《金瓶梅词话中的宣卷》。

艺形式，用各地方言演唱。传统故事宝卷中以“无生老母，真空家乡”为代表的民间宗教意识被删除。同时大量弹词和戏曲故事、民间传说故事被改编成宝卷演唱，并出现了许多刊印宝卷的书坊。

民国初年，吴越地区宣卷有了新的发展。江南的宣卷先生大多成为职业或半职业的民间艺人，苏州地区出现了宣卷艺人的行会组织“宣扬社”。他们改革传统的木鱼宣卷的演唱方式，加入丝竹乐器伴奏，称为“丝弦宣卷”。据说苏滩艺人为此同宣卷艺人打了一场官司，经官府判决：宣卷演唱只许用一把胡琴。宣卷艺人自称“文明宣卷”，以示与苏滩区别。有些宣卷艺人受弹词演唱的影响，对宣卷的说表唱念加以改革，被称为“书派宣卷”。在演唱形式上，有的甚至取消用佛号帮腔，而由宣卷艺人的“下手”帮腔合唱，或以丝弦伴奏音乐过门。苏州、上海等地的宣卷艺人多组织为班、社（一般四到六人），到各地农村、城镇演出。他们依附于各地茶馆，在茶馆挂牌，到各种人家唱堂会，偶尔也在茶馆中演唱。在上海市区，三十年代有四明宣卷艺人在私家电台播唱，每日连续演播。这种演播形式一直持续到建国初期。适应群众对宝卷作为俗文学读物的需要，上海、苏州、宁波等城市中出现了大量石印宝卷的书肆。据李世瑜编《宝卷综录》著录的统计，共有六十余家。其中少数几家，如苏州、杭州的玛瑙经房，及各地的某些善书局是采用捐助刊版、施舍发放宝卷流通外，其他均为商业性的书局。它们印刷的宝卷不仅满足本地区流行，也流传到各地。近年从甘肃等地搜集到的石印本宝卷，大都是上海等地书局刊印的。

由于乾隆以后吴越地区的宣卷已脱离民间宗教而成为一种地方化的民间曲艺形式，为适应宣卷演唱地方化的特点，宝卷的形式也发生变化。其唱词多改为七言或十言的韵文，以便用各地民歌俚曲的曲调，而不再用长短句的南北曲或明代的俗曲曲牌。由于受吴语弹词等讲唱文艺的影响，宝卷不再分“品”（或“分”），而是按演唱的段落分为上、下卷（集），或分“回”（一般分为四回或六回）。

清末民初的许多故事宝卷(抄本或石印本)的散说和唱词，都根据演唱的需要标出角色，以便宣卷者模拟故事人物的声口演唱。

1949年以后，吴越地区城镇中的宣卷迅速消失了。一些著名的宣卷艺人多改唱戏曲或其他地方曲艺，如上海的四明宣卷艺人施炳初改唱四明南词。当时在农村中仍有宣卷班社活动。由于五十年代农村群众对迷信活动不感兴趣，且多种文化娱乐活动(如戏曲、电影)在农村中迅速普及，宣卷的听众日益减少。保留下来的宣卷班子，除演唱一些传统宝卷外，也改编一些新的电影、戏剧故事演唱。但是，这种带有明显信仰和教化色彩的讲唱文艺终于不可挽回的衰亡了。目前除个别地方，大部分地区已没有宣卷活动。

第二节　吴越地区宣卷与民间宗教信仰活动

嘉庆、道光间清政府在江南一带查办各种民间秘密宗教，如嘉庆间于江苏阳湖查办大乘教，上海县查办无为教，宝山县查办圆明会，道光间于浙江仁和县查办青莲会等，均有查出各种宝卷的记载，① 说明清代后期在吴越地区仍有一些民间秘密宗教用宝卷作为布道的工具。本文所介绍的不是这类民间宗教的宝卷，而是世俗的宣卷活动。

吴越地区世俗的宣卷活动虽与宗教脱离了关系，但仍未能摆脱与民间宗教性信仰活动的联系，其活动形式大致可分为两类：一类是在各地庙会和朝山进香活动中宣卷；一类是在群众家中祈福禳灾的活动中宣卷。

吴越地区城镇、农村中庙宇特多。各种庙、庵、宫、观，有的是佛教的僧尼住持，也有道教的道士(多为“火居道士”)，还有些不僧不道的迷信职业者。其中供奉着庞杂的神佛：有道教、佛教的神，有

① 参见庄逵发《清代民间宗教的宝卷及无生老母信仰》，载《大陆杂志》75卷，第4、5期。

历史人物神，也有民间信仰的杂神。这些庙宇大都定期举行庙会，时间多为该庙所供奉的神佛的诞辰日。在庙会的祭祀活动中，一般要演唱该神的赞神歌或宝卷。比如"祭猛将"或"青苗会"时演唱《猛将宝卷》。猛将是一位民间神，传说他姓刘，南宋末年曾被封为"天曹猛将"。在江南一带他是一位农业、渔业和保境安民的地方保护神，农民、渔民都祭拜他。渔民称他为"刘王"。在大部分农村的猛将庙中供奉的又是一个少年，流传着他的种种传说。《猛将宝卷》又称《天曹宝卷》、《刘王宝卷》，就是根据民间传说和猛将神歌改编的，是吴越地区流传较广的一部宝卷。

中国佛教四大菩萨之一观音菩萨的道场在浙江舟山普陀。吴越地区的观音信仰已超出佛教的范畴，成为一种十分普及的民间宗教性信仰，各地各种庙宇中供奉观音菩萨的也特别多。在农历二月十九、六月十九、九月十九（佛教称之为观音诞辰日、成道日、涅槃日，有的地方民间则传说为观音三姐妹的诞辰日）各地举行观音会，演唱《观音宝卷》（即《香山宝卷》，但民间宣卷底本与其不完全相同）或《鱼篮观音宝卷》《妙音宝卷》等。如浙江海盐县澉浦镇云岫寺每年于观音诞日举行庙会，都要请民间的宣卷艺人（男性）演唱《妙音宝卷》，听者主要是妇女，一唱众和（和佛号），通宵达旦，至今仍如此。这类宣卷活动，历史文献中也有记载，如清程寅锡《吴门新乐府》"听宣卷"条即描述旧时苏州妇女到寺庙中听宣《观音宝卷》的情景：

> 听宣卷，听宣卷，婆儿女儿上僧院。婆儿要似妙庄王，女儿要似三公主。吁嗟呼！大千世界阿弥陀，香儿烛儿一搭施。

"三公主"即《观音宝卷》中妙庄王的三女儿。她立意修行，历尽磨难，终于得道，名观世音，感动了父亲妙庄王和皇后宫妃俱信佛陀。

庙会宣卷在江苏靖江县尤为突出。据《靖江县志》载，旧时该

县寺庙宫观达一百多座(不包括各村庄的土地庙)，这些庙宇每年都定有"香期"(庙中菩萨的"圣诞")，届时均由庙中僧道，或地方头面人物组织庙会，出会敬神，并请"佛头"(宣卷艺人)"讲经"。如农历二月二、六月十六"土地会"，三月十八"东岳会"，四月初八"释迦会"，五月十三"关帝会"，六月二十四"雷祖会"，二月十九、六月十九、九月十九"观音会"，正月半、清明、七月半、十月半"城隍会"等，善男信女带上香烛钱粮去"上会"拜菩萨，同时又听讲经，既满足信仰的要求，又是一次娱乐活动。①

江南水网地区的群众还有为观音菩萨进香的信仰活动。远则去普陀，大多是去杭州灵岩天竺寺。每逢春天观音诞辰日，各地香客云集杭州。士宦人家包租彩船前往，一般群众则由"香头"带领租船或自己摇船去，这些"夜航船"日夜兼程，要走几天，香客们乘坐的夜航船上大都有宣卷的活动。清光绪间壮者著小说《扫帚迷》②第十五回"进香求福堪笑冥顽，宣卷禳灾有伤风化"，便描写了这种宣卷活动。书中提到的宝卷有《刘香女宝卷》、《香山宝卷》和《高王经》(即《高王观世音经》)。江苏靖江农民有去南通狼山聚圣寺为泗洲大圣进香和去江南茅山为道教茅山派始祖三茅真君进香的信仰活动，不能前往的群众则在家乡集资举行"大圣会"和"三茅会"，听佛头讲唱《大圣卷》和《三茅卷》。

除上述庙会和进香时的宣卷外，在吴越地区更为普遍的是在家庭中进行的宣卷。这类宣卷同祈福禳灾的信仰结合在一起，如结婚闹丧、祝寿求子、年节喜庆、生病遇难，乃至新房落成、结拜兄弟、小儿满月等，均可宣卷。它们多采用民间法会(斋会)的形式进行，由宣卷先生或佛头主持；有时也与和尚、道士主持的斋醮法事

---

① 参见车锡伦《江苏靖江的讲经》，载《民间文艺季刊》，1988年3期。以下关于靖江讲经的介绍，均据此文。

② 刊于李伯元主编《绣像小说》第43至52期。小说以两兄弟辩证的方式，说明各地民间迷信活动的害处，主要介绍的是江南迷信风俗。

活动穿插进行。清末的小说笔记中对这类宣卷多有介绍。如同治间毛祥麟《对山书屋墨余录》卷二“巫觋”条云：

> 吴俗信鬼，病必延巫，谓之“看香头”。其人男女皆有之。……其所最盛行者曰宣卷。有《观音卷》、《十王卷》、《灶王卷》诸名目。俚语悉如盲词，“和卷”则并女巫搀入。又，宣卷必俟更深，天明方散，真是鬼蜮行径。

光绪初惜花主人《海上冶游备览》卷下“宣卷”条云：

> 一卷两卷不知何书，聚五六人群而讽诵之，仿佛僧道之念经者。堂中亦供有佛马多尊，陈设供品。其人不僧不道，亦无服色。口中喃喃，自朝及夕，大嚼而散。谓可降福，亦不知其意之所在。此事妓家最盛行。或因家中寿诞，或因禳解疾病，无不宣卷也。

光绪间王韬《海陬冶游录》卷上云：

> 妓家遇祖师诞日及年节喜庆事，或打唱，或宣卷，或烧路头，是日促客摆酒，多者有十数席。

上述《海上冶游备览》、《海陬冶游录》均指清末上海的宣卷。所言“妓家最盛”，并非完全如此。妓女们喜听宣卷，因宝卷多描写妇女受磨难情事，从那些受尽苦难而终得善果的女主人公身上，被侮辱被损害的身心，也可得到一些安慰和寄托。《对山书屋墨余录》中称“宣卷必俟更深”，这是明清以来民间宗教宣卷或世俗宣卷的特点。这种活动方式源于佛教白莲宗“夜聚明散”念佛修行的活动。其又称“和卷并女巫搀入”是指听唱宣卷的妇女与宣卷先生应和唱

诵佛号，亦称“和佛”。这是宣卷演唱的特点。和佛者多为老年妇女，固定和佛者数人；听卷者全体亦可齐声和佛。和佛多在唱词双句（押韵句）的末尾，唱诵的佛号一般是“南无佛，阿弥陀佛”。靖江讲经中唱〔挂金锁〕调时，曲尾和佛“弥陀佛，弥陀佛，阿弥陀佛弥陀佛，南无佛，南无佛，阿弥陀佛”，听众齐声唱和，气氛十分活跃。这种演唱方式，使宣卷者与听众融为一体，既能使听卷者尽情抒发其信仰情怀，又增强宣卷内容的艺术感染力。民国以后，苏州等地的宣卷班社设有“和卷”（或称“附卷”，多为宣卷艺人带的徒弟）作主唱者的下手，但听众照样亦可随声附和。《海上冶游备览》中称宣卷者“不僧不道”，这是吴越地区宣卷先生的特点。一般说，宣卷先生多倚称佛教；靖江讲经的佛头均自称“佛门弟子”，他们在讲经前还作佛教徒的“功课”，念诵《楞严咒》、《大悲咒》、《十小咒》及《心经》等。但从靖江讲经中主要的两部宝卷来看：《大圣卷》讲佛教高僧泗洲大圣的故事，《三茅卷》讲道教茅山派祖师茅盈兄弟的故事，一僧一道，也就是“不僧不道”。

在家庭中的宣卷多采取民间法会的形式进行，所以宣卷的场所被称作“佛堂”、“经堂”。宣卷过程中不仅有许多祝祷和法事活动的仪式，如开始时“请佛（神）”、上香，结束时“散花解结”、“送佛（神）”等，同时一般还要供奉“神马”（即纸马—神像），摆设供品。靖江做会讲经时供设的神马一般有二十几种：释迦文佛、阿弥陀佛、观音、文殊、普贤、地藏、泗洲大圣、韦驮、三茅、三官、关圣、丰都、十王、城隍、东岳、梓橦、天地三界、东厨（灶神）、家堂、太岁、雷祖、门神、财神、土地、寿星等，外加可以代表一切神佛的“团花”，其总数据说最多可达一百零八种。这些神既有佛教、道教的佛，也有民间杂神，反映了吴越地区民间神鬼信仰的特点。民国以后，苏州等地的丝弦宣卷娱乐性加强，特别是书派宣卷唱念说表与弹词等曲艺形式已十分相似，但大都仍保留了点香设供、请佛送佛等祝祷仪式。至于江苏靖江的讲经则至今仍同做会结合在一起，除前述“庙会”外

(今庙会讲经已绝迹),更多的是"家会"(由"斋主"或"会首"集结数家合办)。虽然讲经本身已摆脱了"照本(宝卷)宣科"的演唱方式,佛头可以即兴发噱"插花",以取悦听众,但仍保留了十分繁复的祝祷仪式,讲经中间甚至插入"破血湖"、"度关"、"拜斗"等迷信活动。

由上面的介绍可以看出,吴越地区的宣卷所依附的信仰活动,仍然是宗教性的信仰活动。尽管佛教、道教都不承认宣卷是其宗教活动形式,但在它们的宗教活动中仍然邀请民间宣卷艺人去宣卷。由于历史上宣卷与佛教的密切关系,吴越地区农村佛教庙会中插入宣卷是其宗教活动的特点。而那些民间宣卷艺人也多自命为"佛门弟子"。清代以来,道教徒也积极参与了宝卷的创作和流传。那些讲述道教神道和传说故事的宝卷,最初大致是道教徒的作品。江南著名的道观苏州玄妙观就印刷过一种《稀奇宝卷》(又名《狗吃屎劝爷娘宝卷》)也说明这一问题。至于近现代的会道门,不仅它们的布道书仍沿袭明清民间宗教的传统,采用宝卷的形式。有些会道门在布道活动中,也吸收宣卷艺人宣卷。据调查到的资料,过去江苏靖江的多种会道门都请当地的佛头讲经。

宣卷与民间的宗教性信仰活动的结合,对宣卷这种民间讲唱文艺形式的发展带来巨大的影响。一般乡土市民(特别是妇女)总是带着宗教信仰的祈求去听宣卷的。因此,虽然大部分宝卷是一些公式化的作品,且充满了劝诫式的说教,由于听卷者虔诚的信仰情怀和宣卷时香烟缭绕、佛号声声的氛围,却使它产生了一般民间讲唱文艺难以取得的感染力量和教化作用,同时也产生了愉悦听众身心的娱乐功能。1958年江苏靖江改革讲经,使其与"做会"分离,最后却失去了听众,也说明宣卷与民间宗教性的信仰活动密不可分的关系。

从另一方面来看,宣卷与民间宗教性信仰活动的结合,又极大地束缚了这种民间讲唱文艺形式的发展。宝卷的改编要纳入固定的信仰模式,其演唱形式也难以有重大的突破。尽管现代吴越地

区大部分地方的宣卷艺人积极向其他讲唱文艺形式学习、借鉴，但它总不能与其他讲唱文艺那样进入剧场或其他公众娱乐场所作专业性的演出，在与其他讲唱文艺的竞争中发展。因此，当群众宗教信仰观念淡化的时候，宣卷也就失去了其存在的社会基础。这也是今天吴越地区的宣卷急骤衰亡的原因。

第三节　吴越地区的宝卷

吴越地区宣卷流行时间长，积累下来的宝卷很多。除少数是继承明代民间宗教的宝卷外，大量是新编的宝卷。参与改编和创作宝卷的有民间宗教家（他们多编写宣教劝善的宝卷，作为"善书"流通，而不在民间宣讲）、下层文人（他们多为刊印宝卷的书肆校订、改编宝卷）和民间宣卷艺人。其中尤以民间宣卷艺人改编和创作的宝卷为多，这些宝卷大都以手抄本的形式在宣卷艺人中传抄或师徒传授。文人校订改编出版的宝卷，也多以宣卷艺人的手抄本为依据。延至 1949 年以前，吴越地区共流传有多少种宝卷？李世瑜《江浙诸省的宣卷》① 一文称：各地收存有三百九十四种，版本九百二十五种（其中抄本三百六十八种）；后来李先生编《宝卷综录》（这是迄今最为详备的宝卷目录）收清道光以后宝卷约五百种，主要是江浙一带印刷和流传的（见该书《序例》）。据现在调查，其数目尚不止此。许多印书局印刷的宝卷难以收全，如宁波学林堂书局印的宝卷，《宝卷综录》收十二种，但在该局出版的《百花劝世宝卷》所附目录中则列出二十九种。至于民间艺人的手抄本宝卷，那就更难数计了。从近现代宣卷普及的深度来看，宝卷艺人的数目是相当可观的。如据江苏靖江的调查，讲经极盛时期（民国初年）该地"佛头"近百名。由于宣卷活动的需要，每个民间宣卷艺人的手抄本少则数十种，多则上百种。五十年代陆续被购而入藏于

① 载《文学遗产增刊》第 7 辑。

各地图书馆者，仅是极少的一部分。1986年前后，《中国曲艺音乐集成》苏州市编委会调查了仍在世的宣卷艺人许维钧、顾计人、徐士英、徐筱花、张亭良、王秉忠、郑天霖、袁宝庭、金文胤，他们都是民国时期的宣卷艺人，他们编辑抄写的宝卷均未收入"综录"。已知国内尚有十余家图书馆入藏的宝卷未被收入"综录"，各家收藏宝卷数以百计，总数约三千册。汰其重复，那数字也是惊人的。这些宝卷大都是五十年代上海、苏州、杭州等地旧书店从江浙农村中搜购来的。据调查统计，吴越地区宝卷的种数，可超过该地区的已知吴语区弹词的总数。

吴越地区的宝卷，按其内容和形式可分为以下七类：

一　祝祷法事宝卷

指与宣卷活动相结合的祝祷仪式和法事活动用的宝卷。它们多用"经""偈""科""科仪"之类的名称。如请、送神佛用的《请佛偈》、《起身偈》，为神佛上香、上烛、上"茶"礼拜时用的《十炷香偈》（或称《发香科》）、《十炷蜡烛偈》、《十盏香茶偈》（或称《上茶偈》），宣卷结束前"散花解结"时唱的《散花解结偈》（或称《解结科》）；又如为人祝寿用的《八仙上寿偈》（又称《八仙上寿宝卷》《大上寿宝卷》），为死人"做七"用的《七七宝卷》，为小孩"度关"用的《度关科》，用于"斋天"仪式的《斋天科仪》，妇女"守庚申"时唱的《庚申经》（又称《庚申宝卷》）等。这类宝卷多为唱述仪礼，一般没有故事情节，不是文学作品。

二　宣教劝化宝卷

这类宝卷大都是说教文字，其中有些是宣讲某种宗教义理的，如《生莲宝卷》（清乾隆间浙江人周惟清著）、《众喜宝卷》（又名《众

喜粗言宝卷》，清道光间陈众喜著）等；更多的是善书类的宝卷，如《消灾延寿宝卷》、《醒心宝卷》、《十王宝卷》、《十殿宝卷》、《因果宝卷》、《协天大帝玉律经宝卷》、《潘公免灾宝卷》等，它们有的也假设神道现身说法，但主要内容是劝善惩恶、因果报应的说教，严格地讲不是文学作品。这类宝卷除少数在民间法事活动中演唱外，绝大多数只有刊本流传。

三 神道故事宝卷

指讲述神、佛、仙各种神道身世故事的宝卷。这些神道按其宗教属性可分为三种：

1．佛教的神佛，如《金山宝卷》、《太子宝卷》（又称《雪山宝卷》）、《目连宝卷》、《五祖黄梅宝卷》、《弥勒佛出西宝卷》等，其中流传最广的是观音和目连故事的宝卷。民间宣卷演唱的观音故事宝卷多不是《金山宝卷》，而是宣卷艺人师传的不同抄本，另有《鱼篮观音宝卷》、《观音送子宝卷》、《白衣观音宝卷》等异文，它们演唱的观音故事各有特色。宣卷艺人演唱《目连宝卷》多受这一地区目连戏的影响，民间抄本中另有《目连僧宝卷》、《黄巢宝卷》等名目。刊本流传较广的是《目连三世宝卷》。

2．道教的神仙，如《三茅真君宝卷》、《韩湘宝卷》（又名《篮关宝卷》）、《八仙宝卷》、《纯阳宝卷》、《何仙姑宝卷》等。

3．民间杂神，如《猛将宝卷》、《二郎宝卷》、《灶君宝卷》（或《灶王宝卷》）、《财神宝卷》、《家堂宝卷》、《五圣宝卷》、《张仙送子宝卷》、《九郎请神宝卷》、《桃花女斗法宝卷》等。

四 妇女修行故事宝卷

这是吴越地区宝卷中极富特色的一类宝卷。卷中的女主人公

都是一般妇女，在现实生活中受到种种磨难，婚姻和家庭生活中往往也有种种变故，有的甚至几世遭难，但她们都逆来顺受，立志拜佛（神）修行，最后得成正果，升入天堂、仙班。这类宝卷在明代世俗宣卷中已十分流行，如《刘香女宝卷》、《黄氏女宝卷》、《红罗宝卷》等，均属此类。清代吴越地区宣卷中继承了这些宝卷，而且又改编创作了大量同类宝卷，如《兰英宝卷》、《梅英宝卷》、《秀女宝卷》、《妙英宝卷》等。有些根据戏曲小说故事改编的宝卷，往往也被纳入这种格局。这些宝卷中女主人公的悲惨遭遇，是半封建半殖民地旧中国处于社会最底层的妇女生活的写照。

五　戏曲、说唱和民间故事宝卷

宋元以来，吴越地区成为我国俗文学发展的中心之一。这一地区流传多种形式的戏曲和讲唱文艺，积累了丰富的传统故事。该地区的民间传说故事也十分丰富，著名的中国四大民间故事中的梁祝故事、白蛇传故事均产生于这一地区；产生于北方的孟姜女故事也在这里生根。清末民初以来，宣卷的娱乐性加强，改编自戏曲、说唱和民间传说故事的宝卷成为这一时期吴越宝卷的主体。其中改编最多的是弹词故事，几乎所有受群众喜爱的弹词书目都陆续被改编为宝卷．如《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《再生缘》、《三笑姻缘》、《倭袍传》、《何文秀》、《文武香球》、《双剪发》等。改编自戏曲故事的如《贤孝宝卷》（据传奇《琵琶记》）、《金锁宝卷》（或称《窦娥宝卷》．据传奇《金锁记》）、《李三娘磨房宝卷》（据传奇《白兔记》）、《林招得宝卷》（据地方戏传统剧目《血手印》）、《碧玉簪》（据地方戏传统剧目）等。《梁祝》、《白蛇传》、《孟姜女》、《董永卖身》、《沉香救母》、《洛阳桥》等著名民间传说故事，也被改编为宝卷，有的不止一种本子。它们一般据唱本改编，有的也直接采自民间口头传说，如演唱孟姜女故事的《南瓜宝卷》。

六　时事故事宝卷

吴越地区向有"唱(说)新闻"的传统，一些引人注目的社会人物事件会很快被编成俗文学作品(戏曲、说唱或歌谣、唱本)广为传播。这同吴越地区的城镇较早打破了封闭式的自然经济，商品交流较为发达有关。清末民初，宣卷也开始"唱新闻"。它一般是根据其他说唱改编，如《秀英宝卷》述民国初年上海阎瑞生图财害命的故事，滩黄戏中最早演唱此事。有的则是宣卷艺人的创作，如《妻党同恶报宝卷》，述光绪间福州陈氏遭雷殛的故事。

七　小　卷

这类宝卷篇幅短小，且多为唱词。它们在宣卷开始前演唱，犹如弹词的开篇；或在宣卷中间插唱，做为"饶头"。其来源有传统的民歌俗曲，如《花名宝卷》、《螳螂作亲宝卷》、《百花名宝卷》、《百鸟名宝卷》等。苏州发现的同治抄本《许仙游春偈》，是用十二月花名联唱的白蛇传故事。民国年间，上海的一些宣卷艺人为适应市民的娱乐趣味，也编唱一些滑稽、诙谐的小卷演唱，如《嗡嗡宝卷》(述扑灭苍蝇)、《游戏宝卷》(描述各种稀奇古怪的事)，这些宝卷中已没有信仰的色彩。

上述七类宝卷中，祝祷法事宝卷和宣教劝化宝卷不具文学性，小卷类同俗曲民歌(实际上一些小卷也被民间的歌手演唱，如《花名宝卷》、《螳螂作亲宝卷》等)。以上三类宝卷都不具故事性，宣卷所演唱的主要是另外四类故事宝卷。关于宝卷中的信仰体系，下文将有专述，这里先谈一下宝卷故事的特点。

从上述四类故事宝卷来看，其题材来源大致可分为两类：一类

源于宗教经典和传说，一类源于民间传统故事，包括戏曲、说唱、民间故事和传闻。靖江讲经的佛头在宣演宝卷之前，都要讲一段对宝卷故事的概括表白，如讲《大圣宝卷》（讲泗州大圣的故事）：

> 说者《大圣宝卷》一部劝善，弟子宣演。总要先述朝代帝王，后讲贤人出州。总要讲得有头有尾，有始有终，有苦有甜，有前有后，悲欢离合；先要讲到苦中之苦，难中之难，然后讲到修仙成正，登山显圣，留芳百世，方成宝卷一部劝善。

这段表白很具代表性。宝卷故事都是“有头有尾，有始有终”的完整故事。开头“述朝代帝王”“贤人出州”是交待故事发生的时间、地点和故事主人公的籍贯，在靖江讲经中这要尽量渲染一番的。江南的宝卷中开头也要有简单而明确的交待：某朝某代某州某县某村，讲得十分具体，尽管这大部分都是杜撰的。宝卷中如此详细而确定的交待，意在表明这是一真实的故事，让听众确信无疑。宝卷结尾例有“大叙团圆”，它要把卷中主要人物的结局一一交待清楚，自然是好人得好报，恶人得恶报。在“头”“尾”之间，是一个“有苦有甜、悲欢离合”的故事。故事的完整性，这本是中国俗文学作品故事结沟的特点，宝卷故事的特点在于它又有一个固定的信仰模式。

宝卷中的男女主人公大都是天上某个星宿或仙人因违犯了某种戒律而遭谴责下凡，或者是前世为人造下某种冤孽而再生人间，因此他们在人间要受种种磨难，受尽“苦中之苦，难中之难”。在关键时刻或濒临绝境的时候，又总会有神人（一般是太白金星或观音菩萨）来指点、搭救，从此有了转机。他们因此信佛修善，最后得到善果：一般是“修仙成正”，归入仙班，同时上及父母，荣宗耀祖；下泽子孙，中举得官，享受荣华富贵。故事中的恶人受到谴责，有的在“贤人”影响之下，翻然悔悟，也可得善终；有的怙恶不悛，终受恶报。

这一故事模式是建立在宿命论和因果报应的迷信观念基础上的。它用宿命论的观念，解释现实生活中人们受苦受难的"前因"；用"善有善报，恶有恶报"，来为受苦受难的人指出一条"苦尽甘来"的理想之路。由此而达到"劝善"——教化的目的。下面举《英台宝卷》做具体说明。

梁山伯祝英台的爱情悲剧故事，是中国著名的四大民间传说之一，它产生于吴越地区，已有近千年的传承历史。早期梁祝传说的记载，见于浙江鄞县和江苏宜兴的地方文献，至今两地都保留着许多梁祝古迹，如鄞县的梁山伯庙、梁祝墓，宜兴的梁祝读书处、祝英台琴剑冢等。在宁波地区甚至形成了崇祀梁祝的民间信仰活动，鄞县梁山伯庙每年三月初一（传说是梁山伯的生日）、八月十六（传说是梁山伯逝世的日子）要出庙会。秋会最盛，八月十五坐夜，聚众可达万人。

梁祝故事在吴越地区家喻户晓。宋元时期的南戏、明清的地方戏都有这一剧目，清初产生了长篇唱本《梁山伯歌》。越剧早期的落地唱书、绍兴大班中就演唱这一故事，逐渐形成了以化妆求学、草桥结拜、书馆共读、十八相送、逼婚骂媒、楼台相会、探病逼嫁、祭坟化蝶为主要情节的悲剧结构。由于这一悲剧结构很难纳入宝卷故事的信仰模式，所以宣卷中引入这一曲目很迟。现在能看到的《英台宝卷》是民国年间上海宣卷艺人的手抄本。

这本宝卷用宿命论解释了梁祝故事的悲剧根源：梁山伯、祝英台是牛郎织女转世，他们动了凡心，私渡银河相会，因此被玉帝罚下凡尘，虽在人间相遇，却三世无姻缘之分。这样他们的爱情婚姻悲剧便成了违犯天条的报应。按照因果报应的观念，搅入他们婚姻的马氏不能算是"恶人"，所以让他再娶，且子孙昌盛，成了"大叙团圆"的主角。自然宝卷故事的主体仍然是梁祝悲欢离合的故事，太白金星也必须出场，宝卷中是这样安排的：祝英台与嫂嫂胡氏不合，胡氏在祝父面前说祝英台去杭州求学实有私情，败坏门风。于

是英台在庭前柏树下埋了红绫，对天立誓：若失贞操，三尺红绫化为污泥；若冰清玉洁，红绫鲜明如故。英台去后，胡氏天天用滚汤浇灌，以求红绫速烂。太白金星来帮忙：他画符其上，保证红绫"入土千年不染尘"，由此祝英台躲过这一难关。在梁祝传说中，梁山伯本是一个质朴敦厚、不谙世情的书生，他与祝英台聪明机智、刚烈坚贞的性格形成反差，通过"书馆共读"和"十八相送"的描写，为这一悲剧造成了一些喜剧气氛。宝卷的"书馆共读"中，受当代戏曲表演的影响，把梁山伯写成了一个轻浮油滑的小市民。两人在书馆住下，他就怀疑祝英台是女子，一再想揭穿真相，最后甚至演出了要祝英台当场脱衣服验证的恶作剧，逼得祝英台弃学回家。"十八相送"是这一传统故事在戏曲和唱本中的精彩段子，自然不可缺少。宝卷中采取"戏不够，神仙凑"的办法，让值日功曹奏知玉帝，玉帝又让梁山伯失了魂，变成一只"呆头鹅"。这样故事情节与人物性格的矛盾，便靠了神明的"帮忙"顺利解决了。

这部宝卷是清末民初宣卷进入上海等大城市之后的产物。城市中的市民阶层没有农村中老太婆虔诚的宗教信仰，他们听宣卷，主要目的是娱乐。他们以自己的社会价值观念和审美意识要求宝卷，这无疑是对长期在农村、在佛堂演唱的宝卷文学一次巨大的冲击，促使它发生某些变化。但是，即使如此，从这部宝卷中也可看出：让宝卷这种民间文学形式，完全脱离其信仰模式，却是不容易的，于是它也仍被笼罩在神明的光环下。这本宝卷也可以作为宣卷改编民间故事的例子，事实上，所有由戏曲、说唱和民间传说故事改编的宝卷，毫无例外的均被纳入上述故事模式中。

吴越地区的宝卷故事虽然有上述固定的信仰模式，但它已经脱离了佛教和其他民间宗教的束缚，成为一种世俗的信仰和娱乐活动，因此那些源于宗教经典和传说题材的故事宝卷，在其传播中世俗化的倾向是相当明显的。特别是那些神道故事宝卷，它们虽是以讲述宗教神话和人物生平事迹为内容，但这些人物往往随着

时代的推移、传播的广泛而越来越脱离其本来的面目趋于世俗化。有的演变到最后，仅是拥有一个神道人物的姓名，而饰演的则是世俗生活中普通的人物，其故事情节也会逐渐增加进许多现实的素材，使一个原本非人间的故事洋溢着浓郁的现世色彩，宗教性主题则日趋淡化。江浙一带最为流行的佛教故事宝卷《目连救母宝卷》的流变就是一个典型。

目连即大目犍连，是释迦牟尼的十大弟子之一。其救母故事比较详细地记载于《佛说盂兰盆经》。目连修得“六通”时（三乘之圣者得神妙不测无碍自在之六种智慧，曰六神通，略称六通），为报父母养育之恩，即用道眼观察，看到他的母亲堕落在饿鬼道中受苦，瘦得皮骨连在一起，目连非常伤心，他用钵盛饭，借神通的力量，送给他母亲。他母亲接到饭钵，忙用左手遮钵，右手抓饭，饭还没有送到嘴里，就在手中化成火炭，不能入口。目连看见母亲受这样的痛苦，自己虽然有神通，却不能救她，因而大哭起来。他去告诉佛陀，请求佛陀设法救母亲。佛陀说：你母亲罪孽深重，不是你一个人的道力可以救助的，必须要十方众僧的道力，才能救拔你母亲脱离苦海。目连请求佛陀指示如何会集十方众僧。佛陀告诉他：七月十五是众僧结夏安居修行圆满的日子，你应该在那天，敬设盛大的盂兰盆供，以百味饮食供养十方众僧，仗十方众僧的威神道力救脱母亲。目连依言而行，他母亲果然脱离了饿鬼道。当目连问佛陀将来佛陀弟子是否也可以通过盂兰盆供救度各人的父母时，佛陀说：从今以后，凡佛弟子行慈孝者，都可于七月十五日僧自恣时，佛欢喜日，备办百味饮食，广设盂兰盆供，供养众僧，为现世父母增福延寿，为过去父母离苦得乐，这是报父母养育之恩的好方法。

显然，这个佛教故事中“孝”的宣扬契合了中国传统的伦理观中的孝道，故而一经流入中国便得到欢迎。在唐代，它是佛教僧侣俗讲和转变的重要节目。北宋时，目连救母的故事被改编为杂剧，每年七夕后开演，直演到七月十五日。金院本有《打青提》（青提是

目连之母）。元代有《目连救母》杂剧（剧本已佚，题目正名为“发慈悲观音度生，行孝道目连救母”）。明代有郑之珍根据宋元以来民间演出的目连戏改编的长篇传奇剧本《目连救母劝善戏文》。

目连救母故事虽然在伦理上满足了中国群众的期待要求，但是对于具有自己丰厚的文化传统和独特的审美情趣的中国人来说，这个简单的佛教故事依然是一个遥远的异域宗教故事，所以，在传讲过程中它的内容和情节就不可避免地被丰富和改造，从而更趋中国化、世俗化。以目连救母为题材的宝卷很多，最早的《目连救母出离地狱升天宝卷》其内容与唐代的俗讲和转变相似，基本从佛经。吴越地区流传的目连宝卷有多种。《目连三世宝卷》，分上、中、下三卷，有上海翼化堂民国壬戌（1922年）刊本。上卷写目连是一和尚转世，托生傅家，其父傅相公一生行善积德，吃斋念佛，后被超升天堂。目连母亲刘青提在傅相公升天后，受弟弟的教唆，贪图口腹之乐，杀害生灵，作恶多端，被阎王勾进了地狱。目连自小出家修行，母亲死后，他很伤心，决心救度母亲。他遍游地府没能救出母亲，反闯了祸，将地狱中的许多鬼放到了人间。佛令他将逃出的八百万鬼魂一一捉回，方可重返天界。中卷写黄巢起义的故事。这个黄巢就是目连转世，他所杀的官兵都是从地狱中逃出的鬼，但阎王又让他收回猪羊性命。下卷写目连又托生于屠户贺祥家。贺祥死后，他承父业，整日杀猪宰羊。后被一道僧点破，放下屠刀，出家修行，历经万苦，终成正果。目连经过这样的三世修炼，终于又回到了天界。最后指点他救母的已不是佛陀，而是“幽冥教主”。

《佛说盂兰盆经》中孝的观念仍然贯穿于这一宝卷中，但宝卷中的宗教色彩在曲折生动的故事情节中明显地淡化了。宝卷对佛经的发展主要表现在如下几个方面：1、目连身世的介绍。佛经中的目连是释迦牟尼的十大弟子之一（其他佛经中也有目连身世的介绍），而这本宝卷中的目连则是一个普通和尚托生于傅相公之家，目连成了一个中国平常人家的儿子；2、救母情节的丰富。佛经中

目连救母的情节比较简单，只是目连救母不得后转而向佛陀讨教到救母之法。宝卷则增加了目连游历地府、误放出众鬼托生为黄巢到人间捉鬼、投生到屠户贺祥家被道僧点化等等丰富复杂的情节，渲染了救母过程的艰辛，既突出了目连的孝，又增强故事的趣味性；3、最后指点目连救母的也由佛经中的佛陀转为“幽冥教主”。

宝卷对佛经故事的丰富发展，调节了这一外来故事与中国群众期待视野之间的距离，目连平民化的出身淡化了佛经故事中人物给予听众的那分陌生感，使目连的形象变得真实可信；黄巢起义内容的加入，使故事情节具有了历史真实性，同时反映了平民阶层对农民起义的认识和理解；至于故事下卷中所出现的“僧”和“幽冥教主”则反映了民间宗教信仰混杂的现实。总之，宝卷故事与佛经相比是中国化的、世俗化的，更符合中国群众的文化心理和欣赏习惯。

浙江绍兴流传的《目连宝卷》(存清末抄本)就更具有浓郁的吴越地方色彩和世俗性。卷末的“大集团圆”说：

傅相为人多行善，身骑白马早上天。
刘氏后来多作恶，奔了地狱堕九泉；
多亏罗卜来超度，变为天狗也上天。
罗卜、益利同修道，封为从神地藏王前。
曹老爷为官清正，到了西方上品天；
曹小姐修得功成满，身坐五色九品莲。
刘二劝姐多作恶，阴司受苦实可怜。
张蛮打爹忤逆罪，天雷打死取心肝；
断情、绝义抬灯光，天雷打死跪街前。

这样一个结尾很符合中国人“福善祸淫”的观念。而且，和前一宝卷相比，这一宝卷的故事更地方化了，如，增加了目连未婚妻

曹小姐的穿插，使故事更具人情味，这显然是受吴越地区弹词传统故事模式的影响；其中穿插的"张蛮打爹"、"断情绝义"等则来自绍兴地区的目连戏。

不单单是外来的目连故事的流变和发展中存在着世俗化和地方化的倾向，事实是，吴越地区许多以佛教传说故事为内容的宝卷在其流传过程中都存在着这样一个现象；而且，流传越广、宣讲越多的宝卷倾向越明显。至于江苏靖江县的讲经中的神道故事宝卷，由于那样一个特殊的文化环境，更是散发着浓郁的地方色彩。《大圣卷》是靖江讲经特有的宝卷，讲泗州大圣的故事。泗州大圣是佛教史上的一位高僧，西域人，俗姓何，法名僧伽，唐高宗时来中原地区，在泗州建普照（光）王寺。景龙二年（公元708年）诏赴内道场。景龙四年（公元710年）圆寂。《大圣卷》中的泗州大圣已看不出与这位高僧的关系，它讲的是元朝故事。张举山员外老来无子，改恶从善，观音菩萨送一子于他，取名张长生。张长生学道成仙，封泗州大圣。降伏妖怪，显圣狼山。降妖伏怪的故事，取自苏北地区广泛流传的民间神话传说。历史上黄河、淮河均在苏北入海，经常洪水泛滥，因此产生了大量的水怪神话和传说。显然它是佛头们按照当地农民的信仰和审美要求，利用当地流传的民间神话传说而编造的世俗化、地方化了的故事。

第四节　吴越地区宝卷中的神鬼信仰体系及其内涵

几乎所有的吴越地区宝卷故事都向人们展示了这样的观念：芸芸众生的生命并非仅仅是生与死之间的有限的线段，个体生命的结束仅仅意味着肉体的消失，其灵魂则是不灭的，它将飞升天堂或坠入地狱，以另一种形式为载体复存于宇宙之间。这样，人们心目中的宇宙世界便由天堂、人间、地狱三界构成，人类便在其

中无休止地轮回，而执掌人类命运的则是一些超人类的神明。这些神明来路纷繁，既有宗教神，也有自然神和民间神。他们以民俗民德为基础架构出一套严整的赏惩系统，维护着宇宙的和谐、社会的秩序。

按照宝卷故事对这些神明职能的刻划，可将其分为天廷神。人间神、地狱神及其他，下面分别介绍。

一 天 廷 神

元始天尊、太上老君、玉皇大帝、如来等在宝卷故事中往往被描绘为宇宙间的最高神，他们高踞天廷的最尊位，显赫威严，对于天上人间，虽不是事必躬亲，却能绝对权威地指挥着各方神明，掌管宇宙的秩序与和谐。

玉皇大帝是宝卷故事中最常见的最高神，它的信仰的形成很能反映这类神明的特点。玉皇大帝信仰是民间、道教和国家观念三方面合流的产物。上帝信仰，中国古来有之，只是初起之时是将天、帝视为一体。随着社会体制的发展，神鬼世界也就越趋社会化、人格化。西汉时有五方帝君及太一神，东汉有五感生帝；东汉末以北极星为天皇大帝，名耀魄宫，总领天地五帝群神；自王莽以迄于唐，国家祭天大典，皆以祀皇天(昊天)大帝为主。在民间，最尊神的发展是逐渐脱离了官方祀典中的抽象概念，变为具有人类情感的生动具体的“天公”。

唐段成式《酉阳杂俎·前集》卷一四载：

天翁姓张名坚，字刺渴，渔阳人。少不羁，无所拘忌。尝张罗，得一白雀，爱而养之。梦刘天翁责怒，每欲杀之。白雀辄以报坚，坚设诸方待之，终莫能害。天翁遂下观之。坚盛设宾主，乃窃骑天翁车，乘白龙，振策登天。天翁乘余龙追之，不

及。坚既到玄宫，易百官，杜塞北门，封白雀为上卿侯，改白雀之胤不产于下土。刘翁失治，徘徊五岳作灾。坚患之，以刘翁为泰山之守，主生死之籍。

这则记载中的天翁就是流传于民间的天帝的形象，他不但具有人的性情和弱点，而且也可由人来充任。

在道教中，玉皇大帝最早见于《真灵位业图》，仅为玉清境元始天尊属下。直到唐代，民间信仰中的天帝和道教诸神中的玉帝合而为一。道教为了吸引民众，编造了光严妙乐国太子修道功成，始证金仙，后位证玉帝的故事。宝卷《至尊宝卷》(旧抄本)就是以此为内容的，只是其中的玉皇大帝更具人间性，其间的求子心理、孝道观念、超度双亲等等都是民间百姓心理的袒露，是世俗社会的价值观念与思想形式的具体显现。

《至尊宝卷》的故事情节是：太上老君治世千载后，地上才有一个小国——光严妙乐国。国王原是九华山中的古佛转世，王后叫宝月光皇后。当时光严妙乐国事和世泰，人寿年丰，唯一的遗憾是王后没有生养："一国山河无人掌，金银异宝付何人？"国王为无太子很是忧虑，王后劝国王说："万岁不须烦恼，今生无嗣，只因前世造孽，我劝万岁大开善门，广行方便，沐浴斋戒，祷告古佛祈得一子，不枉初国传位也。"国王听后顿悟，兴建佛殿，从此吃斋念佛。清虚境上太极宫中的太上老君对光严妙乐国王的所作所为一清二楚，感于国王的志诚，他托梦给王后得一子。皇后遂感梦而孕，生下一个相貌非凡、聪明可爱的男孩。

日月如梭，太子一天天长大。他懂事后就看破红尘，无心富贵而一心想出家修行，对国王说："我今不愿为太子，愿向空门修道人。劳烦众卿扶帝王，后替龙廷治乾坤。孩儿若得成正果，父母俱进净土门。""虽然皇宫多宝贵，怎能希罕水浮灯。"国王苦劝太子回心转意："养儿原为防身老，谁知今日一场空。"太子为不使父母伤

心，勉强同意继承皇位。一日，国王、王后同时驾崩，太子料理完丧事，即将国事托付众朝臣，独自修行去了。

太上老君对太子的行迹暗加指引。太子来到香严山坚心修道八百载。此时，“世间混沌并无人，也无君王登龙位，也无州县与乡村，只有青山常不改，绿水常流望东行。”太子又修行三千二百载，太上老君让位于他，他遂成为昊天玉皇大帝。玉皇大帝将混沌一片的世界分成天地，并创造了众生，派人到人间作皇帝，治国兴邦，造屋安身，教化万民。下界万事俱成后，玉皇大帝将父母的魂灵度上天廷，封父为帝父天尊，母为圣母之君。

这本宝卷虽然讲叙的是一位至高无上的天神的故事，但是如果撇开其中的创世造人的情节，我们会发现这仍然是个相当世俗化的故事。在吴越宝卷中，主题结构与之类似的作品相当多，这类宝卷一般结构模式是：

a．夫妻二人婚后多年无子女；

b．发愿吃斋念佛行善；

c．某位神明察其所为，托梦使之得子（女）；

d．子（女）省事后即看破红尘，自觉念佛吃斋；

e．子（女）成人后不愿娶妻（嫁人），而愿出家，结果有两类：出于孝道（强迫），不得不成亲；或坚决不成亲。

f．父母亡故后，男（女）修成正果，并度父母的灵魂升天。

在这类宝卷中，传统意识中“孝”的观念仍是至高无上的，但是其“养儿防老”的内涵已和宗教信仰相糅杂，使子承父业、承继香火的世俗思想演变为得道的子女超升父母的灵魂进入天堂，达到不死不灭的永恒境地。

《至尊宝卷》世俗化的情节表明，民间信仰中的玉皇大帝是一个神格化的人，他的形象是乡土市民对理想中的君王和子女构想与期待的产物。作为君王，他威严正直，不沉湎于享乐，富有创造和领导才能；作为儿子，他善良、孝顺、敬爱父母。在玉皇大帝的信

仰中融注的是特定时代的民俗心理，神的世界实际上是人的世界的异化，只有人类社会中出现了帝王时，信仰的宗教世界才会出现最高神的形象。天廷是对现实中封建王朝的仿造，天帝不过是人间帝王在神的世界的投影。

二 人 间 神

这类神明是天廷神统领之下的一些小神，包括土地、城隍、门神、灶神、路神等，他们一般都拥有具体的管辖区域和职权，如城隍神是一地方城池的守护神。他监察善恶、剪恶除凶；土地神则是城隍的下属。这些神起着沟通天廷和人间的桥梁作用——监察人们的社会行为，为天廷提供赏罚依据。和高踞在上的天廷神们不同的是，他们不是从天上俯视人间，而是实实在在地存在于人们的日常生活之中，所以，不妨称之为“人间神”。由于这类神明和人们的日常生活关系密切，所以，在宝卷故事中他们差不多是随处可现。下面以灶神为例，分析一下这类神明的特点。

“家家观世音，户户灶王爷。”灶神是民间普遍信仰的一位神明。在中国历史上，灶神信仰由来已久，在《周礼·春官·大宗伯》中就已经有了司中、司命、五祀（门、井、户、灶、中霤）的记载。《庄子·达生》中亦有“灶有髻”的字样。至于《酉阳杂俎》记载就很明确了：“灶神名隗，状如美女，又姓张，名单，字子郭。夫人字卿忌，有二女皆名察洽。常以月晦上天，白人罪状。”

《灶君宝卷》（旧抄本）中的灶神是玉皇大帝派到下界“分布万户，稽查善恶”的神明，宝卷为他编写了一个极富传奇性的生平故事：

灶神名张单，字子郭，原是先天火德星君，在昆仑山上坐于火石之上修道成仙。乾坤既定，疆域已分，人世间诸事繁杂、善恶纷呈，天神地祇也难以周察。此时，妙行真人就向玉皇大帝推荐了张

单。玉皇召见张单，封为“人间司命神”，“上通天界无阻碍，下达地府个个钦。寿数长短凭你判，富贵穷通任你分。加福增禄皆由你，生灾降祸听卿行。”张单承旨后，分身变化成青、黄、赤、白、黑五个，分别列位于东、南、西、北、中五方，五个又变化成千千万万个，成为各家各户的灶君。灶神每日稽查人间善恶，一一记录在案，每年腊月二十四日子时，灶神上升天廷，将世间男女的功过奏于玉皇大帝，作为赏罚世人的依据。

神鬼信仰一方面肯定人的力量之外的天神的权威，一方面又重视人自身的道德修养。灶神是玉皇大帝权威力量的执行者之一，他监察人的善恶行为，为玉皇大帝对人间的赏罚提供事实依据，以达到善有善报、恶有恶报的目的。因此，民众对灶神“来迎去送宜诚敬，不可忽略慢灶君”，每年腊月二十三送灶神成为全国各地相同的风俗。而且人们力图持身修性，免遭灶神指控。但《灶君宝卷》以八月三日为灶君生日，显然是吴越地区的习俗，如苏州地区每到八月三日，男女均到天王堂及福济观参拜灶神，举行斋会。

灶神禀报人世间的善恶后，玉皇大帝是赏罚分明的，对于善者：

> 此等行善之人，或注名仙籍，或度入莲邦，或赐他现在之荣华，或报他后来之福禄，或送他来生之富贵，或赐他子孙之贤良，着吉神拥护，一家永免灾厄，长享平安。

对于恶者的处罚是：

> 下方有这等恶人，还他恶报：或发雷部，或发水部火部，或发瘟疫部，准凶星进门，生灾作祸，疾病连绵，官司口舌，无时休歇，折福减寿，遗害子孙，命终之后，打入地狱，受苦便了。

为了免于恶的处罚，民间遂有种种媚灶的习俗，虽然宝卷声称

“本是礼神求吉庆，不是媚灶等王孙”，但事实上礼敬灶神仍是出于实用功利的目的。在中国乡土百姓意识中，神永远不是绝对意义上的，其世俗性总是相当浓厚：神和凡人一样有着共同的好恶。如张单被玉皇大帝召见，让其到下界掌管人间烟火，张单开口便向玉皇讨官职：“只恐人间把火轻，……更无权柄怎施行？”这显然是与凡人的功名心理一致的。对于这种中国式的神明自然只有用中国式的处世方式（重功利）来对待。故而，乡土市民中敬礼神明含有很大的为躲避灾祸而无可奈何的成分。

三 地 狱 神

如前所述，宝卷故事相信人死之后，灵魂依然存在，无论生前的地位如何，在阴间主宰之神面前都将接受审判，按生前的善恶得到超升天堂或堕入地狱的赏罚。因此，宝卷中的神鬼系统中就存在着负责灵魂审判、掌管地狱的地狱神，像地藏王、阎罗等。

地藏王和阎罗都是佛教中的地狱神，在吴越地区宝卷中他们都是地狱的主宰，掌握人们的生死寿数。如吴越地区流行的《地藏宝卷》（旧抄本）讲述的虽是奸臣秦桧的故事，但却多少反映了民间传说中地藏王的特点。故事说，地藏王在九华山慧眼看到宋朝宰相秦桧听信夫人王氏的谗言，谋杀了岳飞父子三人。地藏王念秦桧乃是前世修得正果，今世得中状元的，故变成一疯僧来到灵隐寺，乘秦桧上香还愿之机，规劝他回心转意、皈依三宝，免受入地狱之苦。秦桧执迷不悟，反差下人何立前去捉拿疯。僧结果，自已被地藏王捉进地狱，历受苦难，王氏亦被捉入地狱。何立则因有孝心，免于下地狱，苦修成正果。

这里的地藏王代表了正义。

和地藏王相比，阎罗的声望在江浙一带更大。在民间信仰中地狱是分为十殿的，阎罗本在第一殿，但因同情屈死者的灵魂，屡

将他们放还现世报怨，遂被贬至第五殿。阎罗是正直的化身，所以吴越地区宝卷中阎罗常常失去其佛经中的本来面目，而被代之为现实生活中的刚直之士，如《阎罗宝卷》中的阎罗是范仲淹。

由此可见，地狱神的一大特征是正直、严厉。这是与人们在现实生活中难以伸张正义，而希望另一个世界——地狱中存在公正相符合的。因此，地狱神都是铁面无私、是非分明。

四 其 他

在吴越宝卷庞杂的神鬼系统中，除了以上三类神明外，还有其他一些神明，他们主要是充当人类的保护神，为虔诚善良的人们消灾免祸，带来吉祥与幸福，如观音、刘王（刘猛将）、太白金星、泗州大圣等，其中最为典型的是观音。

观音虽然是源于佛教的一位外来神，但在民间信仰中，它的影响却是最大且最普遍的。除了那些专门讲述观音菩萨本生的故事宝卷外，吴越地区的许多宝卷都或多或少地涉及到观音菩萨，这可能与观音菩萨是一位誓愿普救世上一切受苦众生的神明有关：

> 过去散提岚界，善持劫中，时有佛出，众曰宝藏。有转轮王，名无量净，第一太子名不眴，发菩提心："众生念我，天耳天眼闻见，不免苦者，我终不成无上菩提。"宝藏佛言："汝观一切众生，欲断众苦，故今字汝为观世音。"①

观音菩萨身世的传说，是据印度的传说而来的：说是有兄弟二人发愿修行，普渡众生，兄为观音菩萨，弟为大势至菩萨。不过，由于观音号"大慈大悲救苦救难"菩萨，所以，一般人心中以为慈眉善目、心肠软热的美貌女子似更符合其身分。因此，在中国民间传说

① 据清俞正燮《癸巳类稿》卷十五。

中，观音为男子之说渐湮没，而为妙庄王幼女妙善之说却越来越流行。

妙善生平故事较早成形是在宋代：

宋朱弁《曲洧旧闻》云：蒋颖叔守汝日，用香山僧怀昼之请，取唐律师弟子义常所书天神言大悲之事，润色为传，载过去国庄王，不知是何国，王有三女，最幼者名妙善，施手眼救父序。①

到元代则有管夫人所写的《观音传略》，云：

观音生西土，讳妙音，妙庄王之季女也。将笄，王以三女觅赘婿。长妙因，次妙缘顺旨，妙音以忤王被贬。后王病瘫濒死，乃自幻形为老僧上奏：非至亲手眼不可疗。王以二女为至亲，宣取之，俱不用命。僧云："香山仙长济度生灵，一启口必可得。"王使臣从仙长求，即自断剜其两手眼，付使臣持去。王服之而愈，往见仙长，果无手眼。吁叩天地，求为完之。于是叙父子之情，极欢。劝王修善，王从之。②

吴越地区宝卷中的观音传说与此相类似。旧抄本《观音宝卷》的故事是：迦叶时，须弥山西有一国，名兴林，年号妙庄。国王叫婆伽，皇后叫宝德，常行慈善，万事宽宏。惜无子，仅有妙书、妙音、妙善三女。王为三女招婿，妙书招文士，妙音纳武士，唯妙善不愿成婚，要求到汝州龙树县白雀寺为尼。寺中有尼僧五百，僧头派妙善在厨中当苦役，灶君将此情具奏上帝。上帝令三官、五岳，拨差八部龙神，着令六丁三甲，速去白雀寺代劳，又令东海老龙在厨中开

① 据俞樾《茶香室丛钞》卷一三引。
② 据俞樾《茶香室丛钞》卷一七引。

井，各山走兽送柴，遍处飞禽送菜。妙善在寺，坦然自在。妙庄王怒而遣军兵焚寺。妙善祷告上天，然后抽下竹钗，口中刺血，向空中一喷，霎时天降红雨，火熄烟灭。王闻更怒，差兵拿缚妙善，押解法场，凌迟示众。当时佛施毫光，刀断剑折。刽子手即以弓弦绞其咽喉致死。突然出现一只猛虎将妙善尸体衔去，拖入松林。妙善到阴间后，超生千万鬼囚。阎王令妙善回到尸所入魂还魄，吃了仙桃，到惠州澄心县香山隐身修炼。九年后，妙庄王患恶疾，访救医治。妙善化作老僧仙人，将左右手眼割剜合药，疗愈王疾。王痊后，退让王位，也去修行。佛即以千手千眼、大慈大悲、救苦救难、无上士观世音菩萨之号授予妙善。

宝卷故事中的妙善在冲淡、平和、善良、圆融的道德修持中完善为一尊象征仁慈和宽厚的神——观音菩萨。如果说，玉皇大帝、灶神等信仰中表现的是一种"正义精神"（因果业报、惩恶扬善），那么，观音信仰表露的则是一份温柔的悲悯情怀。在宝卷中，观音不仅尽可能满足那些虔诚而认真地生活的人们的种种要求，如为无子者送子、为落难者解围等等，而且，对于那些"歹人"，只要其有悔悟向善之心，观音也会慨然相助，指点迷律，度出苦海。这多少反映了民间温善的人生态度。

由于观音是善良、仁慈的化身，同时又因观音的道场在浙江舟山普陀，所以吴越地区的观音信仰极甚，人们对观音的狂热甚至超过了玉皇大帝。如《普陀宝卷》中王有金夫妇为捐款修普陀观音寺，竟在家产卖尽之后，卖儿鬻女，以表达对观音的虔诚。

以上是吴越地区宝卷构造的既超越人类社会、又无时无刻不关注和干预人们的社会生活的神鬼系统。这一神鬼系统以因果报应为主导意识，对人们的社会生活作出伦理道德范畴的评判，高扬惩恶扬善的旗帜，在天堂、人间、地狱这样一个宇宙系统中维护有序与和谐。但进一步去考察，这一神鬼信仰体系本身的架构却不是谨严缜密的。它并非单一地以某种宗教为其理论和信仰基础，而

是兼容并蓄地融儒释道为一炉。参照上文所列举的神道故事的宝卷，可以看出，它们既有佛教、道教的大神，也有民间杂祀的神鬼；既有儒家崇拜的偶像，也有民间礼敬的英雄。即使是那些佛、道教的神佛，也脱离了其宗教崇拜的庄严面目，而洋溢着浓郁的世俗气息。所以出现这种情况，是由民间信仰的功利性所决定的。

民间宗教性信仰不是建构在逻辑谨严、体系缜密的思想观念上的，而是在实用功利的基础上，透过宗教信仰的心灵调和，形成慰藉劳苦大众的观念系统与宗教语言，来解释自然的灾祸、变异及个人的吉凶福祸，宽解陷于困厄或灾难的百姓，以精神的补偿来疏导自身的或外在的加于生理或心理上的痛苦。因此，信仰神鬼不是为了信仰而信仰，而是出于现实生活中的那些实实在在的需求和利益：礼敬灶神是希望灶神在玉皇大帝面前多讲几句好话，使自己免于处罚；礼敬观音是希望观音永远对自己大慈大悲，满足自己的要求；礼敬阎罗是希望自己的姓名不要出现在死亡簿上。……正是出于这种功利主义的目的，所以江苏靖江做会讲经供奉的神马可以多少不等，但那个可以代表一切神的"团花"却绝对不可缺少：人们对决定他们利害的所有神鬼都不敢疏忽，即使是不知名的神鬼。但是，如果神明不能很好的为世人"服务"，也会落到被奚落的下场。浙江绍兴抄本《目连宝卷》中便描述了这样一位土地爷：

好笑好笑真好笑，自从造庙到如今，
无有三牲来进庙，四沿墙壁都塌倒，
椽子挂空像洞箫，廊柱烂得一团糟。
佛桌凳葫苔煽煽交，香炉里面出青草。
还剩一只腊烛桥，叫化子劈劈当柴烧。
入我土地带纱帽，土地娘娘穿袍套。
小鬼饿得吱吱叫，判官肚里想饱饱。
我今角角落落都翻到，究得一件破皮袄。

接下来的情节是：土地拿破袄到当铺，当铺嫌皮袄有皮无毛不收；土地只好将皮袄卖给皮匠作旧料，得了一些铜钱，在米店量了半升坏米。

这段对土地充满戏嬉嘲弄的文字中没有一点对神明的敬意。它深刻地反映了世俗社会的功利主义的人情世态：神明一旦失去灵性，也就只能落到土地这样的下场。就如同上天对人世间的善恶的赏惩是分明的一样，乡土市民对神明的礼敬与嘲讽的态度在功利的尺度下也是鲜明的。

尽管吴越地区宝卷中的神鬼信仰具有世俗功利性的特点，其文化内涵仍然是丰富而深刻的。

首先，它肯定了宇宙间的确存在正义与公理，“人恶人怕天不怕，人善人欺天不欺，暗中阴阳分明有”。这是宝卷中常常可以看到的句子，其中象征正义与公理的“天”正是天神地祇人鬼们，他们存在于世界的各个角落，从生活的各个方面关注着人们的一切，在关键时刻伸出他们惩恶扬善之手。这种对超人间、超现实力量的肯定，既是对那些在现世生活中饱受不平和屈辱的灵魂的一种慰藉（当然，也可以看作一种麻醉），也是对人间不平的一种抗争和控诉。

在肯定正义与公理存在的前提下，神鬼信仰又拥有自己的善恶标准——生活的准则和规范：

善者烧香并念佛，持斋吃素诵经文。
敬重佛天并三宝，斋供僧尼俗道人。
孝顺公婆并父母，敬重邻房叔伯亲。
弟兄竭力相谦让，夫妻和睦不相争。
翁姑姐妹常侍奉，官法遵依不敢轻。
常行善心敬三宝，日日时时发善心。
佛殿钟楼廊庙坏，并不推却逆半分。

修桥铺路行方便；发心布施造完成。
渴施凉茶开泉井，厨中粥饭救饥人。
十二时辰行方便，更兼老少济贫人。①

一要敬重天和地；二要堂前孝双亲；
三要人伦守安分；四要戒杀不贪荤。②

……知道孝顺爹娘，爱惜尊辈，慈心其重，见物放生，救济穷人，智行善事。③

其要义是敬天地、尊神佛、孝父母、尚礼义、广行善，这实际上是中华民族古老的伦理道德观在民间信仰中的历史显现，也是宝卷的编讲者对社会上人们的现世行为构想的理想的准则和规范。在宝卷中，严格遵循这一行为标准生活的人显然是善者，反之，则是恶人。

如同善恶标准是分明的一样，在神鬼信仰中，对善恶的褒奖与处罚亦是毫不含糊的，依循因果报应的法则，善有善报、恶有恶报，而善恶报应的最高形式为灵魂是被超升天堂还是被罚入地狱，如此，神鬼信仰又展示了其内涵的一个极为重要的侧面，即对无生无死的理想乐园——天堂的肯定。

可以说，在宝卷中芸芸众生都是孜孜追求死后灵魂升入天堂，而竭力避免堕入地狱遭受煎熬。但是，实现灵魂飞升决非易事，所以，神鬼信仰在肯定天堂乐境存在的同时，又特别强调个人的道德修持，宝卷中各类人物总要通过一番苦修，历尽磨难之后，方能成正果。即使是那些所谓先天有“仙根”（天上的神佛、星宿下凡人间）的人们，要从凡尘走向天堂的逍遥境界，也免不了遭受苦难，甚

① 见《灶君宝卷》，旧抄本。
② 见《地藏宝卷》，旧抄本。
③ 见《观音宝卷》，杭城玛瑙经房刊本。

至几度濒于死亡的绝境。如何仙姑，她生有“仙风道骨”，一心吃斋念佛，但其父执意要她招婿成亲，享受凡尘幸福，仙姑坚决不从，便被罚至生药店做苦工，还被父亲打得昏死过去。几经磨难，吕洞宾才确认其实有道心而度她上天。①

至于妇女修行宝卷中描绘的那些普通的妇女，要飞升天堂所遭受的磨难则更多。《刘香宝卷》中的刘香，自幼就和父母一起吃素修行。长大后虽为豪富之家强娶为媳，但初衷不改，结果为婆婆、妯娌所不容，常常被打得死去活来。先被罚到厨房做粗活，后被赶到坟庄种菜，最后被扫地出门，流落街头，乞讨为生。《何仙姑宝卷》中说：“……修行必要遭难星，自古修仙作佛圣，那个不受大难星，十磨十难成仙子，不磨不难不成神。”只有通过现实修行的艰难历程，女主人公们最终才能登临天堂的极乐世界。

天堂乐境不是宝卷所独创，而是民间广为流行的、反映了乡土百姓共同认知而又相互传递的集体心理与文化传统。在对天堂这一无生无死的理想乐园的执着追求中，反映的是一种企图超脱现实时空法则的宗教情怀，而这种宗教情怀又是在历史文化传统与社会现实的撞击和交融中产生的。

“黑水玄阯，三危安在？延年不死，寿何所止？”②人生有涯而时光无限是人类面临的既无法接受又不能克服的悲剧矛盾，因此，时光易逝，来日无多的事实使人们滋生出浓重的生命忧患，探寻永生的奥秘，摆脱时空的桎梏便成为人类共同的渴望。在中国古代，对永生的追求成了一种普遍的民族心理。《山海经》、《淮南子》等古籍中有昆仑乐土、不死之丘、不死之树、不死之水的令人神往的描绘；大量神话故事，如后羿请不死之药于西王母、嫦娥窃以奔月之类的神奇优美的传说，都是人们追求永生乐园的心灵意识的自然

① 参见《何仙姑宝卷》，清光绪戊申(1908)重刊本。

② 屈原《天问》。

而真切的产物。东汉末年后日渐风行的道教，是以求“长生不死”为目的的，所谓“归志于道，唯愿长生。”[①]汉魏以降，道教神仙方术大兴，上起君臣显贵，下至市井小民，都热衷于对长生的金丹的狂热追寻。这一社会现象，也是中华民族亘古以来渴望永生的集体社会心理的极端显现。

对永生乐境的渴望追寻从本质上来说，是中华民族追求永生的集体心理的反映，但是，在士大夫阶层，超脱时空的绝望心理在佛、道文化的撞击交融中得到了某种调整，使他们既迷恋向往肉体的飞升、永恒，又不失却在现实政治生活中的责任，不与现实对立。而民间信仰中的天堂的理想境界则是对苦难现实的否定和超脱，人们把克服现实磨难，实现灵魂超升，看做人生的主要责任和意义所在，宗教色彩极其浓郁。

如前所述，神鬼信仰一方面强调生命可以突破时空的限制，飘泊的灵魂可以飞升到一个理想的境地；另一方面又强调个体生命由现世时空跨跃进另一种时空的过程中，伦理道德的重要作用，强调向善积德和洁身自爱乃是促成生命飞跃的桥梁。

肯定理想境地的存在，不仅满足了人们渴求解除生老病死折磨的愿望，而且平衡了广大贫苦民众尤其是始终处于社会底层的广大妇女的复杂心理。宝卷虽不是以揭露社会黑暗为主旨的文学样式，但它作为植根于民间的文学种类，反映的社会生活面仍非常广阔，不少作品称得上是当时现实生活的缩影。《秀女宝卷》中说：

有钱麻帐来挂起，无钱只可蚊虫叮。
有钱买伞与买扇，无钱只得汗来淋。
又有难买柴和米，只得肚中饥饿吞。
身上寒冷还有可，肚中饥饿实伤心。
……

① 老子《道德经》。

但等腊月三十日，家家户户闹盈盈。
有钱大小多闹热，无钱灶上冷清清。
有钱祭祖共守岁，无钱只好眼睛清。
富人过年多欢喜，有本有利好收成。
穷人过年多心急，债主逼得紧层层。
慈悲债主还好说，圆便穷人好做人。
凶恶讨帐腊月到，不管你们有和贫。
穷人一见债主到，犹如痴呆出了魂。
家中银钱无半个，可怜债主逼杀人。
若有衣服将钱当，免得债主不上门。
若无衣服将钱当，卖男卖女好伤心。

下层贫苦小人物的生活和悲哀叙述得生动凄切。《因果宝卷》中说：

将财耗散奸心起，要把田租斗斛升。
始则加租才一户，继则加租各村行。
相沿各乡成风俗，尚嫌斛小不遂心。
每逢岁熟秋收后，风车还要搅几轮。
若遇年荒租欠少，算钱增价逼当清。
可怜佃户衣食缺，致令忍气复吞声。
有的勤苦家益困，有的借债身受贫。
害他搬移遭困苦，凭他骨肉两离分。
若非富人行剥削，何至佃户如此贫？
伤哉农民最辛苦，空为他人力田耕。
有期朝廷将粮免，皇恩何幸苦农民。
免粮免得都富户，贫还租税总不轻。
以致岁歉饥民众，饥民众矣盗贼兴。

它揭露了地主的贪婪和冷酷，以及农民的痛苦生活。

但宝卷作品对社会上存在的不平等、不合理现象的根源，认识是肤浅无力的。它们认为贫苦百姓含辛茹苦乃是今世在还前世宿债，不过，这种思想是和神鬼信仰相合的，它在某种程度上给予了广大的、时时遭受不合理现实压迫的下层人民坚韧地面对生活的勇气和力量。一般百姓所需要的，不是继续强化人生永无止境的悲苦黯淡，而是在漫长的生命旅程中那些星星点点、甚至是虚幻的光明理想的鼓舞，使疲惫痛苦的灵魂获得平衡，寄托希望，而天堂的光辉就是下层民众悲苦生活中的光明所在。因为今生虽然无望，毕竟还可寄希望于来生（上天堂），同时，今生痛苦是前世宿债的报应，理所当然地应该忍受，心理也就获得了平衡。这种观念虽是落后而浅薄的，但又是只能如此。

在中国封建社会中，女性是天生的低贱。宝卷把托生为女子看作是上天神明对于不善之人的一种惩罚。《因果宝卷》中说：

> 众弟子等问曰："今人身为妇女，事事随人，此前世是何因缺？"祖师告曰："凡人身为妇人。皆是前生所造恶然，故今生受遣如是也。"于是说曰：
>
> 身为妇女又何因？只为前生宿业深。
> 不奉翁姑于孝道，不礼爹娘寡孝行。
> 不敬丈夫忘礼义，不如妯娌失天真。
> 不爱前妻儿共女，不睦家门族与亲。
> 无故烧香入寺庙，无故聚饮在闺门。
> 无故污秽井与灶，无故剪裁罗与绫。
> 无故打鸡并骂犬，无故看戏与观灯。
> 无故对人长说短，无故打骂奴婢们。
> 无故唤人唱词曲，无故贪盗杀生禽。
> 无故私自施僧道，无故牌骰斗输赢。

无故朝山假拜佛，无故滚水泼埃尘。
一切字纸不知敬，一切虫蚁被伤生。
狼藉五谷罪不赦，杀害生命罪不轻。
喜教子孙占便宜，唆使丈夫逆天伦。
前生恶业如山重，故尔今生再妇人。
嫁鸡嫁犬不由己，富贵贫贱总随人。
终老闭在闺门内，哪有知识与见闻。
搬柴运水遭磨难，生男育女苦不停。

旧时，女性的一举一动、一颦一笑都受到种种束缚和限制，她们来到这个世界似乎仅仅就是为了不幸与磨难，这样，天堂乐土的存在便使她们在忍气吞声、逆来顺受的生活中多少怀有了一线希望：承受苦难、坚心修行，或许能脱离苦海，来世投生于另一个幸福自在的澄明世界。这也是宝卷倍受广大妇女喜爱的原因。

在肯定理想境地的同时，神鬼信仰又极端强调伦理道德的重要作用。宝卷中，敬天地、尊神佛、孝父母、尚礼义、广行善不只是个人的道德行为规范，而且是一种通向天堂乐境的秘诀，这就将人们对天堂的宗教性的狂热情绪纳入了传统文化的理性轨道。它昭示出，宇宙间虽然确实存在正义公理的客观标准，但是，一切生死厄运的人事变迁的最终决定者不是在天，而是在人，在于人们自身的道德修持。这样，生活的秩序、社会的和谐便在“天人合一”的圆融中达到了完善。

天堂的幻想，对于生活在苦痛与冷漠的天地之中的人们，是萦绕其凄楚灵魂之上的一个温柔而美丽的希望，而宣扬这一理想梦境的宝卷因此抚慰了芸芸众生寂寞苦涩的心灵，从而拥有了亲切诱人的光彩，赢得了广大乡土平民的喜爱。

综上所论，宝卷中神鬼信仰的内涵实际上包括对超现实、超人间的正义与公理的肯定、对世俗社会的理想的生活准则和规范的

构想和对天堂乐境的向往与追寻这样三个方面。上文已经述及：宣讲宝卷总是同一定的宗教性的信仰活动结合进行的。就是说，人们（特别是妇女）总是带着虔诚的信仰情怀、现实生活中的困扰去听宣卷的。宝卷正是从以上三个方面满足了他们的祈求，安慰他们的身心。在香烟缭绕和声声合唱的佛号中，发挥其信仰、教化和娱乐的功能。

第五节　吴越地区宣卷衰亡的必然性

在本章的开头，我们曾介绍了吴越地区与民间信仰有关的讲唱文艺形式说因果和道情。它们同宣卷一样，最初是宗教性的（佛教和道教）演唱文艺形式，脱离宗教以后，仍以其浓厚信仰色彩的内容和教化、娱乐的社会功能，在一定时期有所发展，但最后在大部分地区消失了，只在个别地区变成一种没有宗教性信仰色彩的地方性民间曲艺形式。与说因果、道情相比较，宣卷因同民间宗教性信仰活动相结合在一起，曾在近、现代极盛一时，但在1949年后，宣卷很快就走向了末路。这种曾有过顽强生命力的民间讲唱文艺样式，异乎寻常地急遽衰亡了。这完全是宣卷自身因素所造成的。

综观吴越地区的宣卷，会发现人生空幻的感伤的悲观厌世情绪是宝卷作品的主旋律，这种情绪几乎渗透在每部宝卷作品中。许多宝卷这样感叹："夫妻好比同林鸟，大限来时各自飞"，"空养满堂儿和女，那个儿女替无常"，"霸王英雄今何在，韩信死在未央宫"，"当今皇王江山主，也有白骨入黄粱"。……在死亡的阴影中，人世间一切凡俗的欲望和满足都变得云烟般虚幻。即使是在中国式的热热闹闹的大团圆结局（宝卷中称为"大叙团圆"）之上升腾的依然是人生空幻的感伤。

《月祯宝卷》中说：

夫妻两人修功满，双双骑鹤上西天，
莫桂心凶多作恶，坠入酆都受熬煎。
孙如权夫妇多乖僻，身遭横死实堪怜。
义仆李忠心忠直，葫芦土谷受香烟。
莫兴、莫旺谋财富，天雷打死真兴（新）鲜。
善恶到头总有报，方知头上有青天。

《秀女宝卷》中说：

千字证文调周圆，陶家九族尽超升。
一家四人西方去，能见观音并世尊。
超升三代归净土，救度双亲上天廷。

《雷峰塔宝卷》中说：

受难多磨二十年，皆因夙世有牵连。
静心修炼菩提果，白日飞升上青天。
白氏受尽多磨难，此番大罹也明圆。
身驾祥云归极乐，逍遥自在便成仙。

从表面上看，结局是完满称人心愿的——善者脱离尘世的苦海，成为天国快乐自在的子民；恶者或继续在凡尘忍受贫苦、病残、灾难或被深深打入地狱承受更加冷酷的惩罚。但是实际上，在这皆大欢喜喧嚣的赏罚下，现实人生因着“西天”的“极乐”、“逍遥”而黯淡成为不值得驻足流连的失望与痛苦的所在。至于宝卷中对神鬼世界的礼赞与肯定更是彻底地否决了现实社会的种种。

从这一角度看，宝卷算得上是一种悲观主义的文学样式，而它之所以能在清以后盛行于吴越地区也正是因为此。鸦片战争以

后，中国历史进入了一个空前黑暗的时期，在原有的阶级矛盾、新旧社会政治经济势力的矛盾日益加剧的同时，又增加了帝国主义与沦为半殖民地的中国人民的矛盾。国内外反动势力在政治、经济上对人民的双重压迫，使得社会政治腐败、经济衰落。轰轰烈烈的太平天国起义的失败，资产阶级改良运动的破产及辛亥革命的失败等，使这个时代充满了血腥、没落、悲惨的色彩。生活在水深火热之中的人民看不到人生的希望和光明，而宝卷在对彼岸世界的美化和狂热追求中表露出的对现世人生的绝望的否定意识正好暗合了当时人们的心态，故能引起共鸣。新中国成立以后，万象更新，那些曾经生活在苦痛之中的下层平民终于扬眉吐气地挺直了腰板，成了自己命运的主人。世界仿佛在一夜之间打开了所有的明亮的窗子，新时代、新生活给人们带来的是真实可感的幸福和欢乐，相形之下，宝卷所构制的天堂幻境就显然变得虚无、苍白了，而伤感、空幻的情调在这么一个朝气蓬勃、健康向上的年代不啻是多余的噪音，宝卷终于丧失了其存在的时空。

吴越地区的宣卷是民间妇女们的一项重要的娱乐活动，因此，宝卷以女性为题材的居多，宝卷中的女主人公们虽然身分、经历各不相同，但往往具有一个共同的特点：在多劫的命运面前坚韧不屈，保持自己的道德修持，历经磨难之后终于获得美满的结局，像得道成仙、夫贵妻荣等那个时代的女性们所能拥有的梦想。对于生活在苦难之中的妇女们，宝卷所寄予的深切的同情是显而易见的，但在同情的同时却又将女性们经受的种种磨难看成是她们应受的惩罚。宝卷声称“男女因果大不相同，那男人是个七宝金身，女人原是个丑陋之体”，“身为妇人，皆是前生所造恶业，故今生受谴如是”。所以，女性题材的宝卷（特别是那些妇女修行故事宝卷），虽然客观上揭露了男女不平等的社会，妇女底下的社会地位和悲苦的生活状况，但这并不是宝卷宣讲的意旨所在，宝卷所要表达的仅是劝导广大妇女忍受不平等、甘于命运的不公平，像卷中的女主人公

那样不怨天尤人，坚持个人的修身积善，在对苦难的忍耐和对天道的虔诚中等待命运的转机，修得来世的幸福。对于封建时代饱受凌辱的悲苦的女性来说，宝卷对其命运的解释及对未来前途的昭示，多少是有些抚慰作用的，但对于新时代赢得了自己应有的地位和权益的女性来说，宝卷这一种逆来顺受的说教显然是荒唐无力的，这又从另一个方面使宝卷失去了它原有的接受者。

另外，吴越地区的宝卷的许多内容是属于社会伦理教化方面的，它以儒家人生哲学为中心，在圆融的变通中架构出包涵伦理道德、生活规范、人际关系、生活常识等诸方面的教化体系。如《花名宝卷》就是以十二月花为序，在家庭人伦和处世为人等方面对人们提出忠告，做媳妇的要贤良、敬公婆；做儿女的要孝顺；夫妻间应该"恩爱两相因"；兄弟必须团结齐心；姑嫂应互助和睦等等。由于宝卷主要是妇女们的一项娱乐活动，所以，许多教化内容是针对妇女们的，如《灶君宝卷》就对妇女们提出了十二条禁约：

一禁约，怨寒暑，呵风骂雨；
天与神，地与祇，敬礼宜诚。
一禁约，迫父母，不敬翁姑；
兄与弟，夫与妇，俱宜和亲。
一禁约，虐子女，打骂婢妾；
待媳妇，待卑幼，当言慈心。
一禁约，轻尊长，不祀先灵；
妯与娌，姐与妹，宜有恩情。
一禁约，敲锅灶，掷毁器皿；
遇米谷，见字纸，敬惜宜勤。
一禁约，贪口腹，妄杀生命；
牛与犬，雁与鳢，永勿煮烹。
一禁约，露身体，歌唱哭泣；

厨房中，新产妇，更宜回避。
一禁约，提尿屎，灶前打骂；
厨灶下，小孩童，不宜放置。
一禁约，毛与骨，入灶焚烧；
秽柴草，乱头发，俱宜捡弃。
一禁约，猪圈厕，逼近厨房；
臭秽气，能除尽，神明欢喜。
一禁约，踏灶门，厨中缠脚；
秽鞋袜，湿衣衫，勿烘灶里。
一禁约，厨灶上，夜放物体；
饭毕后，收拾净，焚香敬礼。

这些教化内容虽不乏某些合理成分，但封建伦理道德仍是占主导地位，因此，必然经受不住新时代、新伦理道德观的冲击。

由于宝卷是从佛教讲经发展而来的，因此，其本身就存在着难以弥补的先天不足：一是始终摆不脱宗教迷信的影响；二是讲唱方式与念诵经文相似，冗长而缺乏旋律变化的美感。故而，在时代巨变之际，人们在新思想的洗礼下建立了新的信仰，迷信观念日逐淡化，宝卷遭受冷落也就成为一种必然。

无庸讳言，近年来宣卷在部分地区又有活动，但值得注意的是这类宣卷活动已和旧时有诸多不同：宣卷不再是一种普及性的娱乐活动，而仅仅是某些人的宗教性信仰活动，在民间法事活动中进行；对此感兴趣的仅是些中老年人，青年人出于好奇可来听一下，但已对此无兴趣。因此，这种宣卷活动只能是宣卷在奄奄一息中伴随着封建迷信活动的回潮而出现的"回光返照"现象，是挽救不了其必然衰亡的命运的。

总之，落后的思想内容、单调呆板的艺术形式使曾盛极一时的吴越宣卷最终走向了末途。

第五章 酬神祀鬼的戏曲

第一节 戏剧与酬神祀鬼

戏剧，是综合性的高级艺术，是世人审美的一种重要样式。但是，谁又能想到，戏剧这粉墨登场、轻歌曼舞、谑笑横生的世俗温床，原先竟是香烟缭绕、牺牲罗列、肃穆虔诚的宗教祭坛。考察人类戏剧的起源，可以发现它在很大程度上是祭祀仪式的产儿。古希腊戏剧起源于酒神狄奥尼索斯祭祀；古印度梵剧产生于酬谢祈祷"湿婆"神的演出；埃及戏剧萌发于宗教仪式之间；而墨西哥戏剧也诞生于原始人生殖器崇拜仪式中的丰收神。中国戏剧也同样体现了这么一种渊源。自古及今，对中国戏曲的起源有十来种不同说法，但其中至少有两种认为与信仰有关，其一是苏轼的"祭祀说"，①其二是王逸、朱熹、杨慎直至王国维的著名的"巫觋说"。巫觋是以装扮成神、且歌且舞、娱神娱人为专职的。②其实，"祭祀说"也就是"巫觋说"，一是从功能上来说，一是从主持者来说，归根结蒂，都是"巫术说"。

中国戏曲有两个源头，一是从宗教祭祀活动中演变出来的歌舞戏，但它发展的方向却是信仰的内涵日益被民间气息所取代；一是从娱人的优伶表演而发展来的滑稽戏。当歌舞戏、滑稽戏汇聚

① 见《东坡志林》卷二"八蜡三代之戏礼"条。

② 《宋元戏曲考》。

狂"[1]的地步。蜡祭的详细记载见于《礼记·郊特牲》，宋苏轼《东坡志林》卷二对此也作了明确的阐述。蜡祭的场面大致是这样的：巫觋装扮成古君子，驱使禽兽，迎来装猫的为了捉老鼠，迎来装虎的为了吃野猪。随之前往祭祀堤坝和水沟，吟唱着具有神力魔法的咒语："土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽！"天子头戴衣帽，身着素衣，手持榛杖，祈祷天地，送走诸神。众多的草野鄙夫也来参加祭祀，他们最后演了一段大罗氏把鹿送给心爱的姑娘的故事。

蜡祭有几点很引起我们的注意：一、蜡祭所祭祀的有农业祖先，有掌管作物丰收的百神，还有田地、禽兽以及已死的农业官员，这是农业民族特有的民间信仰；二、作为装扮者的巫觋，除了装扮诸神与死者外，还装扮为"古之男子"、"猫"、"虎"等，进行特定的表演；三、上自天子下至农夫都来参加祭祀，可见蜡祭的群众性；四、更重要的是，在肃穆虔诚的蜡祭中居然插入了一段活泼生动的"罗氏致鹿与女"的演出。它透露给我们这样一个重要的信息：在神圣的祭坛上正培植着世俗的戏剧。在祭神的招牌下，祭祀歌舞的情节因素和娱人成分大大增加起来，势将冲破神权的束缚而发展成为崭新的、独立的戏剧艺术。因此，降及后世，便有人认为这八神是由"倡优"充当，谓"八蜡，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也，因附以礼义。"[2]显然，礼义只是附加上去的，就其本身来说，已是一种酬神戏了。

当大规模的祭典在"周礼"的改造下国有化、奴隶主专有化之时，民间祭祀却始终香火不断。且这种民间祭祀"其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神"。[3]这种"以乐诸神"的民间祭祀活动发展为民间喧腾热闹的迎神赛会。这种民间迎神赛社的祭祀仪式，无疑是远古时代图腾崇拜的遗迹。图腾崇拜的全民性、礼仪性和娱乐性，成为

① 《礼记·杂祀下》，又见《孔子家语·观乡》。

② 苏轼《东坡志林》卷二"八蜡三代之戏礼"条。

③ 王逸《楚辞章句·九歌序》。

民间迎神赛社的主要特征。无论哪一种民间祭祀活动，总少不了表演各类乐舞或戏剧，以娱神和娱人，历代皆然。这是因为人民生活困苦，终年辛苦，仅得一饱，闲暇有限，为了调剂生活，每每借此机会鼓舞欢庆。《汉书·郊祀志》概言之："今日民间祠尚鼓舞乐。"南北朝时此风不衰："徐淮未宾，庙隔非所，致令祠典寝浸，礼章殄灭，遂使女巫妖觋，淫进非礼，杀生鼓舞，倡优媟狎。"[①]正是在这种祭祀乐舞剧戏中，戏剧美的因子得以保存和成长。

为什么戏曲在宋金时期成形并勃兴呢？为什么在宋金时期戏剧活动举国上下如痴如狂呢？一个很重要的原因，就是当时民间的迎神赛社，朝山进香，喜庆祀献，禳灾祈愿，都极为兴旺，宋孟元老《东京梦华录》记载了北宋时汴京城外神保观神诞时的演出盛况：

> 二十四日，州西灌口二郎生日，最为繁盛。庙在万胜门外一里许，敕赐神保观。二十三日，于殿前露台上设乐棚，教坊、钧容直作乐，更在杂剧舞旋。……二十四日，诸司及诸行百姓献送甚多，其社火呈于露台之上，……自早呈为戏，如上竿、趯弄、跳索、相扑、鼓板小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子杂剧、叫果子、学像生、掉刀装鬼、鼓牌棒、道术之类，色色有之，至暮呈不尽。

正是在迎神赛会活动中，戏曲艺术吸取了各种表演技艺的特点，熔铸成别具一格的戏曲艺术实体。这种迎神赛会的演出盛况，至清末仍势头不减。

从民间迎神赛社的百戏活动自然而然发展成正式的戏曲活动。首先，从表演形式来看，在民间迎神赛社中，起初的百戏活动是在群众之中举行的，是和观众共同表演的，表演者和观众几乎不可分开；在内质上，演戏是祭祀礼仪的有机组成部分，观众和表演

① 《魏书》卷七《高祖本纪》。

者均同时在崇拜一个共同的神灵，借表演与观赏共同参与祭祀活动。其次，从表演的内容来看，民间迎神赛社中的戏剧表演在总体上经历了一个从有关四时自然的主题或宗教信仰的主题，演变为哲理讽喻的主题、滑稽戏谑的主题或历史传说的主题这么一个从神到人的过程。最后，从表演者来看，民间迎神赛社中的戏剧表演者从装神弄鬼的巫觋、方士、术士之流，逐渐蜕变为职业性、专业化的平民艺人。

正是民间迎神赛社的祭祀活动直接哺育了中国戏曲，使它由附庸而蔚为大国。即使在元明清时期，成熟的戏曲形式——杂剧、南戏、传奇——已盛行城乡，民间如火如荼的迎神赛社活动也仍然兢兢业业地孕育和助长着地方戏的形成和发展。清代嘉庆至光绪年间，花鼓戏在南方的社火中从"对对戏"（小旦，小丑）和"三脚班"（小旦，小生，小丑）发展成大戏，秧歌在北方的社火中从驱傩逐疫的装扮游行的歌舞演出衍变为成熟的地方戏，就是最典型的事例。

当然，一旦某种戏剧形式成熟后，它必然要从娱神转向娱人，要从祭坛走向世俗。如果说，现在的各种大型剧种都是相当成熟的戏剧形式，已难以窥得信仰祭祀的影子；那么，在民间、在劳动人民的生活中所保留下来的一些幼稚简单的民间戏，则多少还能体现出戏曲与信仰的这种内在联系。要探讨民间的戏剧文化，似应站在宗教祭祀这本原的立场上；而要了解信仰特点，民间戏曲也是一个最好的突破口。

吴越地区的戏剧文化是繁荣发达的，吴越地区的地方戏曲是丰富多采的，从古到今，各种声腔、剧种不下三四十种。中国最早的成熟的戏剧形式南戏，在宋代就出现于这一地区。随后从南宋到明初，依次出现了海盐腔、余姚腔和昆山腔，明代南戏四大声腔之中，吴越地区就产生了三大声腔。尤其是昆山腔，发展为全国剧种，创造了最完整的表演体系，对许多剧种有深远影响。这地区的其他地方戏也极有特色。在这些声腔剧种之中，有许多与民间信

仰祭祀有关。南戏的诞生地永嘉，早在隋唐时就以"尚歌舞"而"敬鬼乐祠"著称，唐顾况诗"何处乐神声，夷歌出烟岛，"就是形容永嘉风俗的。入宋后，此风更盛，人们为了祈福禳灾，竞相立庙，并在庙内建"乐亭"，每逢祀典就献演百戏伎艺。叶适《永嘉端午行》诗写道："岩腾波沸相随流，回庙长歌谢神助。"①敬鬼信神的风俗，以娱神为契机，促成对戏剧的普遍好尚，催发出最早的"永嘉杂剧"。这种乡村的土戏一旦吸收了诸宫调、宋杂剧、唱赚、宋词等伎艺的养料，就逐渐成长发育起来，当它从乡村涉足都市后，随即演变为成熟的戏曲形式——南戏了。南戏中〔太子游四门〕、〔上堂水陆〕、〔华严海令〕、〔梁武忏〕、〔大和佛〕、〔念佛子〕、〔诵子〕等诸曲出于佛曲，而〔步虚声〕、〔长生道引〕、〔蓬莱仙〕、〔七精令〕等诸曲出于道曲，就是它与宗教信仰密切相关的明证。

据考证，海盐腔在形成过程中，吸收了海盐赕佛禳灾的仪式歌骚子歌的养料。②苏剧由苏滩发展而成，而苏滩的曲目和音乐则均采自于宣卷和当地民歌。沪剧、姚剧、湖剧也均曾受苏滩影响，也就是说，从最早的源头上与宣卷这种以宣讲宗教经典为内容、以布教活动为形式的民间说唱形式有关，且音乐上也吸收了宣卷的曲调。构成湖剧的三大曲调之一是"烧香调"。"烧香调"自是从民间烧香请愿仪式中脱胎而来的。婺剧的组成部分中有金华滩簧，系苏滩随昆腔传入金华地区后，形成于衢县、东阳一带，也多少受宣卷的影响。调腔与信仰祭祀关系极为密切。调腔戏演出，可分三大部分，即"五场头"、"彩戏"和"正本"。"五场头"又分五场，其"四场"演出有三种形式："魁锣"即"跳魁星"以示"魁星点额，连中三元"之吉兆；"风、调、雨、顺"即"四吉祥"以祈五谷丰登；"赵玄坛打虎"以祈不受山兽侵袭、四季平安。"五场"的内容有"跳加官"和"财神

① 《永嘉县志》卷六，《风土志·民风》。

② 参见顾希佳《初探海盐腔与海盐骚子歌的渊源关系》，《民间文艺季刊》1988年，第1期。

捧元宝”。诸暨乱弹的演出顺序，亦有“五场”，和调腔大体相似。淮剧则由当地民间曲调“咏叹调”和酬神的香火戏相结合，再吸收了徽剧的表演手法和剧目发展而成。扬剧则由演唱神书的香火戏“维扬大班”与演唱男女爱情的花鼓戏“维扬文戏”相融合而成。杭剧由杭州地区的宣卷发展而成。绍剧的来源之一即目连戏，原为“绍兴乱弹”，是为祀鬼而演出的。处州乱弹的演出分十个部分，其中第二部分是“迭八仙”，为向八仙祈祷；第三部分为“三跳”即“跳魁星”、“跳加官”、“跳财神”。睦剧受目连戏影响，其起源就与神灵信仰有关，①演出时也往往带着这种迷信观念演戏。而昆往往于迎神赛会时演出，十二个月从不间断，这说明连高雅的昆曲都深入到民间的信仰祭祀活动之中去了。此外，浙南多木偶戏，演出仪式相当隆重，要请神、祭台、宣读文牒、闹头台、迭八仙、跳三星（指魁星、白面、财神）、拜堂、闹二台、三折头，再演正本戏。这许多声腔剧种都与民间信仰与祭祀仪式有着或远或近、或浅或深的关系，更不用说直接与祭礼仪式融合一体的剧种僮子戏、目连戏、永康醒感戏。

从这些地方剧种与民间信仰、祭祀仪式的关系上看，可以窥见吴越地区戏剧文化充满民间信仰的特点。

第二节　酬神祀鬼戏俗

所谓戏俗，指的是演戏的风尚民俗。民俗与民间戏曲有着多方面、多层次的关系，既然民间戏曲是全民性的娱乐活动，那么，它涉及到民俗的各个方面。现在我们探讨的是吴越地区的民间戏曲与信仰民俗的关系，概括地说，就是“酬神戏俗”。但即便如此，信仰民俗也已是个十分广泛的领域。信仰民俗是以信仰为核心的反映在心理上的习俗，它更多地表现为信仰信念与崇拜心理上的传承。既有信仰，则往往立庙；立庙则有庙会，于是便有“庙戏”。酬神戏俗往

① 参见蒋风等《睦剧介绍》。

往可以从"庙戏"上看出来,《定海县志·风俗》:"民间所立之各庙会,则在各庙中演之,谓之庙戏。城区多在仲夏间,有在秋间演之者。一庙之戏,如都神殿等,往往多至十余日。各乡境庙报赛之戏,则自夏徂冬,依地之远近次第演之。渔人报赛之戏,多在各海山演之,谓之谢洋,其时多在季夏。"这概括地说明了吴越地区信仰与演戏相结合的特定民俗。按照信仰民俗的特征,我们将概括地从鬼神祖先崇拜戏俗、行业戏俗、迎神赛会戏俗及岁时信仰戏俗等几个方面来阐述吴越地区的酬神戏俗。

一　鬼神祖先崇拜戏俗

火是人类大自然崇拜的一种普遍的原始形式。尤其是吴越地区,崇拜火神有着悠久的历史。《越绝书·计倪内经》载计倪对越王勾践说:"祝融治南方,仆程佐之,使主火。"越属"南方",而且,"勾践,祝融之后。"[①]祝融是南方越人的祖神,被越国奉为主宰神。而祝融就是火神,[②]可见古吴越人以火神为主宰神。

火灾后演戏向火神祈祷消灾降福,叫做"谢火戏"。杭州、宁波、海宁、温岭、泽国等地都有这一习俗;在浦江,则称之为"火烧戏"。

杭州是历代火灾频发地区,南宋初,临安就设有火神庙,并有祭祀火德星君的活动,自此以后杭州有了谢火戏。清代,据《杭州府志·风俗三》:"(六月)二十三日,火神诞,佑观中赛神演戏月余。"宁波的谢火戏规定禁演《九江口》、《火烧博望坡》等戏,多演《水淹七军》、《水漫金山》诸戏,意在以水压火。温岭、泽国谢火戏终场时,遭受火灾的家属还要"肃衣冠,拜台上。"浦江演火烧前,则要由关圣帝君"驱妖"。

---

① 《国语·吴语》注。

② 《吕氏春秋·孟夏记》高诱注:"祝融,颛顼氏后老童之子吴回也,为高辛氏火正,死为火官之神。"

对于火的信仰，是人类较普遍的原始信仰形式之一。人类和火的密切关系是人类异于其他动物，从蒙昧向文明过渡的重要标志。人类发现了火，发明了取火方法，是原始祖先的伟大创造，但是，最初对火的发现是神秘的，充满了原始信仰色彩。火既施恩于人类，又降灾于人类，它奇异的形象和性能，对古吴越人来说自然形成了崇拜观念，火的神格被确定了下来，祝融或火德星君的供奉正是这种信仰的反映。

在上述火神崇拜之中，我们已看到古越人认为火神祝融是其祖神，从中可以看到一个重要的原始信仰观念，即对祖先的崇拜，认为祖先有灵，于是开始了祭祀祖先。他们相信通过各种祭祀手段，祖先的灵魂可以庇佑后代，保持和维护族氏的团结和利益。

江浙民间，一些世家大族的祠堂都建有戏台，为祭祖演戏之用。有的家族还为此立会，制定规例。宁波屠氏在明万历四十一年由孝溥公创立"岳降会"，若干族人入会出分金，存庄出息，作为七世祖襄惠公寿辰的祀费。《会则》规定九月二十五日行祀仪式，然后演戏庆祝。演戏必请上之名班，原定一本，后增为两本（即两台）。乾隆二十九年更名为"嵩生会"，直至民国沿袭勿替，历二百余年。

屠氏另有"一阳会"，清光绪十八年创立，祭奠日期定于冬至前后五日，演戏一天一夜，亦须上之名班，并禁演淫戏。祭祖之日，"子姓须于五鼓齐集参祝，"不到或迟到者要罚戏，以为不敬之戒。[1]

祖宗崇拜的基础是鬼魂信仰。原始人类意识发展的依据是经验，他们从人的死亡经验和人做梦的经验中派生出一个原始思维的观念。即灵魂观念。认为人死后肉体与灵魂分开了，灵魂不死；人睡后做梦，是灵魂暂时离开肉体出走，于是把梦境完全理解为灵魂的活动。这种把肉体与灵魂分离开来以为单独存在的观念，正是"鬼灵"观念产生的主观因素。于是对自己周围死去的人便产生了一系列看法和做法。以为人死了以后还时常在活人梦中出现，与

---

① 参见民国 8 年版《甬上屠氏宗谱》卷 35《会则》。

活人梦中交谈、办事，他们把这种生理和心理现象曲解为“灵魂的显现”。对这种灵魂，就把它称之为“鬼”的虚幻物象。人们把它看作是能危害人类的超自然力，对鬼灵采取种种祭祀仪式和手段，祈求它不为害世上的活人。

吴越地区鬼魂观念极盛，往往通过演戏等伎艺活动来酬鬼。目连戏就是专为祀鬼而演出的。

绍兴俗称五至七月为凶月，必要做“平安大戏”以祀鬼。平安大戏是在传统的正本戏中，摘取目连戏中的《起殇》、《施食》、《男吊》、《女吊》、《无常》等场次，插入正本如《倭袍》之中。先于五月初间，每乡村中，由一发起人，向各家捐款，于是选一日期，在土地庙开演。演出前一天，戏台对面搭明瓦棚，神桌上供神马、果品。午后开演，要先拜神明，乐二张乐，礼毕焚帛，鸣火爆望燎，酹酒祭地后，开始闹头场、二场。首演《起殇》。一到黄昏天色，便有许多伶人扮魔王及小鬼种种可怕的装式，手执钢叉，排着队伍，附以锣鼓旗帜，在树中荒冢送游，俗称“召丧”。据说是召集一班小鬼去看戏之意。去看戏的妇人小孩，头上插遍桃树枝或桃树叶以避鬼。召丧完毕，伶人上台正式演平安大戏。戏中有重要人物伤亡时，则须出死、活无常，阴差鬼卒勾魂，其时要插入男吊、女吊，演七十二吊态，名曰“掉吊”。在正戏之外，还要扮许多恶鬼，在戏台之下舞跑。迨至明天，将恶鬼赶走，意谓将乡村中恶鬼一律赶去。近村妇女，呼朋唤友，前来看戏，非常热闹。唯必须看至天明，始可回去。如不终局而散，必有真恶鬼随之而去。当晚做戏时，又有多人以冥镪纸钱等，沿路向有坟墓之处焚化，俗称烧孤坟。黑白无常等是绍兴人民很熟悉而又感到亲切的鬼物。

吴越地区的鬼神祖先崇拜戏俗数不胜数，影响较大的还有祭土地神的“土地戏”、“平安戏”，祭龙王的“五方圣贤会戏”，石桥落成庆典上祭桥神的“开桥戏”，庙宇开光时的“开光戏”，小满前后祀蚕神戏，二月十二的赛花神戏等等。

二　行业戏俗

在吴越文化中，最为源远流长、对人类生活影响最大的，大概要算稻作了。吴越地区的稻作文化，在新石器时代就居于领先地位，在对余姚河姆渡和桐乡罗家角等地的考古中，就发现了稻作遗存，而且，从当时社会经济生活来看，这一地区以稻作农业为主。证明了吴越地区是亚洲最早栽培水稻的地区，也是世界栽培水稻的起源地之一。《逸周书·王会解》："东南曰扬州，其山镇曰会稽，……其谷宜稻。"到春秋时期，吴越的水稻种植业已相当发达，在经济上迅速赶上了中原地区，成为经济上的强国。据《吴越春秋·勾践阴谋外传》记载，吴国一次就贷给越国稻谷"万石"，而越国也能一次还给吴国稻谷"万石"。可见，从新石器时代以降，吴越地区一直是中国稻作农业的中心，这决定了这一地区的人民在民间信仰和酬神戏俗方面的特点。

早在宋代，陆游《赛神曲》诗就描写到："丛祠千岁临江渚，拜贶今年那可数。须晴得晴雨得雨，人意所向神辄许。嘉禾九穗持上府；庙前女巫递歌舞。呜呜歌讴坎坎鼓，香烟成云神降语。"[①]这是绍兴的酬神戏俗。而同时的范成大《乐神曲》则描绘了苏州的景象："豚蹄满盘酒满盃，清风萧萧神欲来。愿神好来复好去，男儿拜迎女儿舞。老翁翻香笑且言：今年田家胜去年。去年解衣折租价，今年有衣著祭社。"[②]明清时期，此风尤盛，《清嘉录》卷二谓苏州："二、三月间，里豪市侠，搭台旷野，醵钱演剧，谓之'春台戏'，以祈农祥。……汤文正公抚吴，告谕中有：地方无赖棍徒，借祈年报赛为名，每至春时，出头敛财，排门科派，于田间空旷之地，高搭戏台，哄动远近，男妇群聚往观，举国若狂。"整个吴越地区莫不如此。此

① 《剑南诗稿》卷十六。

② 《石湖居士诗集》卷三。

外，夏天旱灾时，要演剧迎龙求雨；冬令丰稔时，也要演戏酬神眷顾。稻作文化的特点，决定了这一地区的人们更加依赖于那些能导致下雨或干旱、歉收或丰收的神秘的超自然力量。这样，稻作农民的本质就决定了要通过歌舞演戏，来满足那些控制他们收成的神灵，恳求他们的帮助与合作。表演的目的，既是恳请农业神保证雨水并田地丰收；同时也是提醒演员和傍观者，戏剧的最终目的就是为了村社现世的财富，而利用那些不可知的超自然力量。

除了稻作以外，吴越文化的第二个特色便是舟楫文化。吴越地区外临大海，内吞河湖，吴越文化可说是我国古代海洋文化最灿烂的光束，其造船术和航海业，更是中国的先驱。《汉书·五行志》："吴地以船为家，以鱼为食。"指出了吴越人民依靠舟船维生的历史事实。长期住在船上，打鱼维生的居民就是船民或渔民。因之，舟楫文化对吴越地区的信仰习俗有重要影响，这主要表现在当地人民对于舟楫航行方面的禁忌和崇拜，这是吴越地区的酬神戏俗明显不同于北方的重要因素之一。

吴越地区无论长江南北的"连家船"内河渔民，还是沿海的海洋渔民，几乎每村、每集镇都有渔民庙会，各地渔民的社会生活同庙会活动密切结合，艰苦、单调的生活创造了娱神、自娱结合的最佳形式。长江南北的内河渔民庙会，除了通常的"老爷"出会，敬香膜拜之外，还请各种滩簧戏班演出，有吊香炉、吊铜锣、扮人物等献艺表演，既自娱又娱神。同时，会头们进行"老爷上身"的跳神活动，对各船有灾有病的渔民给符给药，施行消灾驱鬼的巫术。

在德清于村，每年在延寿寺（俗称蔡王殿）戏台演庙会戏，俗称"渔船戏会"，以祭祀纪念为渔民谋福利而殉身的蔡老爷。渔船戏会举行的时间是十一月十八到二十日，届时德清和崇德接壤的大麻、洲泉一带及于村周围二十里方圆的渔船，齐集延寿寺前河港，有时多达三四百艘。渔民们将渔船用竹篾扎连成片，客船在外缘，渔

船在内部，构成了水上街市，观众大都在船上看戏。当会首宣布散社时，渔民快速冲向杨家桥，进入宁溪漾，谁最先冲出谁就交好运。

杭嘉湖水乡，河港纵横，密如蛛网，人们生活离不开船，演戏也在船上，一在楼船演出，一在临时搭成船台演出，每年五月二十日，祭祀弁山黄龙洞显利侯庙，往往雇楼船于庙前演戏。所演大多为折子戏或小武戏，如《汾河湾》、《小山坟》、《杀庙》之类，徽、昆、梆子都唱。观众在小船或岸边观看演出。

浙东、舟山群岛更是一村一庙，一岛数庙，庙会多在上季终了下季渔汛前夕，或者正月十五元宵节，集全村男女老少进行，由村长、族长出面组织，历时三至七天，有抬菩萨、台阁①、鼓阁、马灯、喜灯、扮戏文、吹乐、鸣火铳等自娱性演出，也有划龙船、爬桅杆等体育竞技项目。老年人热心于敬神、扶乩、祈福；青年人热衷于表演（他们大多会表演一二个节目），妇女、儿童热心于吃食、货物和看戏。庙会都请戏班子演京剧、昆曲、滩簧戏，后期也有绍剧、越剧草台班，还有提线木偶、仗头孩、布袋木偶等木偶戏，都用以娱神还愿。一村、一岛的大小庙会，都是渔民综合性的酬神、自娱，社交活动，往往世代相承。

在舟山群岛，汛期结束时各小岛要举行大规模的海祭，俗称“谢洋”，又称“谢龙王”。一汛结束，喜获丰收，渔民们以为是靠龙王和船菩萨保佑，所以要祭海，酬谢龙王。仪礼十分隆重。供品有猪头、黄鱼鲞、糖、盐、鸡、鸭等，生产丰收，供礼倍增；生产歉收，供礼稍减；也有的虽然减产，但在海损事故中遇危为安，以为是龙王救援所致，供礼也很丰盛。任洗涤的渔家主妇必须事前沐浴，洗净放供品的礼盘，然后把三牲礼品放入盘内，端到船上，或在船头供祭龙王，或在供奉船菩萨的“圣堂舱”（为船上供神的专舱，其中供奉的神道有的为船关老爷即关羽，有的为造船祖师鲁班，有的是白龙化身的捕鱼能手杨甫老大，也有供奉天后娘娘寇承御的）供奉船菩萨，点起香

① 赛会中，人们抬着桌子，在桌上演戏，就叫“台阁”。

烛，三敬酒，跪拜祀祷。祀祷者一般是船主或船老大，祷词均是感谢吉利之语。不论丰收歉收都得谢龙王，渔民们也趁机最后欢聚一餐，饱饮一顿，第二天走散，别搭班捕鱼，投入新的渔汛。当渔汛喜获丰收，结束时还要从大陆上请来戏班，在海滩搭台做戏，酬谢龙王和船上渔民，戏的内容由船主选定，大都是歌舞升平的戏，俗称“谢洋戏”。解放后，此俗改为“庆功会”，然在个别小岛，此俗至今仍盛。

舟山本岛东北部的普陀螺门，是个富饶的渔区，戏剧演出频繁，大体分正月戏，洋生落即端午前后夏汛结束时演回洋戏，八九月间修船补网期演秋场戏，春节前演闹冬戏。螺门人演戏目的是求太平，保丰收，都和酬神结合在一起，当然也是图热闹。螺门海上交通便利，演出班社大多来自宁波、上海，少数在近地约请。任何戏班的头场戏必演《渭水河》，希望像姜太公一样，有钓必上钩，讨个网鱼满船的吉利。

在嵊泗列岛，也谢洋祀龙王，演“谢洋戏”，仪式与舟山群岛相近，届时在护龙宫搭起高台，演上三日三夜，酬谢龙王。船主点的戏都同龙王有关，如《柳毅传书》、《龙女》等。

在嵊泗，天后和关帝的信仰十分突出。在天后和关帝信仰习俗中，除逢年过节、初一、月半、关帝和天后生日、死期供祀菩萨外，主要是庙会活动。嵊泗的习俗是正月十四“上灯”，正月十五“闹元宵”，正月十八“落灯”。正月十四那一天，关帝庙张灯结彩，供着全副猪羊及其他供品，名曰“摆灯祭”，“关帝会”就从这一天开始。在关帝会上，有锣鼓等响器，有民乐和唱班，有马灯舞，有扮海八仙，有扮三国英雄，其实是一次海岛民间文艺大会演。关帝会的最大特点是，赛会中的节目大都同关羽的故事有关。赛会从正月十四至二十五晚上，十一天时间里从马关到菜园，再至青沙、五龙，还渡海乘船到黄龙、嵊山等外岛，在整个嵊泗热闹了一阵，以祈吉利。

大洋举行的是“娘娘会”。时间是正月十五元宵节。其程序是彩幡、娘娘菩萨、台阁戏、龙灯、高跷、海八仙，还有鼓船。赛会时，岛

上的每个岙口都要在海滩搭起帐篷，用四张八仙桌拼起来作为供桌，供着猪肉、鸡羊、水果，或用面粉做成的寿桃，天后娘娘菩萨从庙里请出来，抬着绕岙口一圈，然后到每个岙口设在海滩上的帐篷里接受渔民的礼拜。娘娘会时就这样一个个岙口祭拜，表演节目，走遍大洋岛七个村岙再回到天后宫。

黄龙岛的越国公庙祀南宋民族英雄越国公张世杰。越国公庙为嵊泗列岛的一大庙宇。越国公庙除庙会外，主要是庙戏。

民国初年，黄龙、嵊山、大洋、菜园等地均在六月二十三，夏汛结束秋闲时期举行庙戏，又称"谢洋戏"。演出地点大都在庙宇的万年台。渔民从正月初五出门捕鱼，辛苦了半年，全靠菩萨保佑，平安无事，喜获丰收，一方面要感谢菩萨，另一方面趁此机会看戏散心，好好热闹一番。演庙戏的日期有长有短，有演三日三夜的，有演十天半月的，随各地募款情况和渔丰程度而定。庙宇里演庙戏时，菩萨神像前要摆上丰盛的供品，有肉、鱼、水果等五牲福礼，均要挂红丝、绿丝、插葱、点香，还有供全猪全羊的。庙戏不论演什么戏，第一场开场戏必是《请财神》，由一个穿红袍、戴假面，手执朝笏的演员独自表演，做做种种滑稽可笑的动作，踏着狐步，合着单调而又重复的锣钹声，执笏的双手前后摆动。大约演出十分钟后，向渔民讨赏钱，最后出示"顺利发财"的对联，并以铜锣为盛器，围观的渔民纷纷把赏钱抛上台去，名曰"讨彩头"。然后，正戏开场，一般都是演富贵吉利或热闹的戏，诸如《九江口》《打渔杀家》《乾隆皇帝游江南》《包公打銮驾》《五虎平西》等。开演前演员都要到庙里主神像前拜过菩萨，以求吉利。民国初年演庙戏的大都是从浙江嵊县、新昌请来的"的笃班"即早期的越剧，三十年代后期，则请"大京班"即京剧或绍剧；五十年代，黄龙、嵊山等地的庙戏也有演木偶戏的。

庙戏的称谓较多，由涨网的涨元帮出钱的称"太平戏"，由店主出钱的称"店戏"，由渔行主出钱的叫"行戏"，由冰鲜船主出钱的叫"鲜船戏"，总之，在庙宇里演出的统称"庙戏"，海岛渔民均可看白

戏，不用出钱。

嵊泗的古庙宇一般都有庙会、庙戏和祈祷仪式，但各有侧重，其中关帝会和娘娘会的岛神信仰习俗主要是庙会，庙会之中有戏剧节目；黄龙、嵊山、菜园等地的越国公庙和羊府宫（祀威神与医神西晋大臣羊祜），主要是庙戏和庙市。①

由于吴越地区海洋文化的发达，加之从南宋起，全国的经济文化重心南移，通商口岸的设置，海外贸易的往来，手工业的发展，市镇的大量崛起，使得吴越地区的商业远远超出于其他地区。延及明中叶，这一地区更出现了中国最早的资本主义萌芽。因此，除了稻作文化和舟楫文化，这里还有商业文化，商人也占了相当大的比重，由于经济、生活环境与农民、渔民不同，其信仰习俗与酬神演戏活动也体现了商人自己的特点。

首先，农民、渔民的各种酬神戏俗活动既娱神也娱人，同时也是社交的盛会和集市的盛会。凡庙戏演出期间，庙宇内外摆满了各种农产品、鱼肉、糖果、糕饼、布匹、神像、玩具、爆竹等，还有馄饨、油条、面条等小吃摊贩，自然形成了一个很大的庙市。届时，三教九流，百戏百玩都在庙内外表演展销，吸引了远近的男男女女，走亲携眷，熙熙攘攘，热闹非凡。《陶庵梦忆》卷四载枫桥杨神庙酬神演戏时眷，商贩也赶来"市枫桥下，亦摊亦篷。"可见商业活动已与酬神演戏结合在一起。

其次，由于商人的经济实力雄厚，许多大型的酬神戏演出都要由商人资助，光绪《嘉定县志·岁时》："十月二十五日俗传城隍神诞，市脍敛钱演剧，乡民络绎入城。"这便是一个例证。

最后，最重要的，商人有自己的酬神戏俗。《定海县志·风俗》："商店酬神之戏，多在春间演之，沿衔用木板搭台，上盖芦席，点缀

① 关于渔民的酬神戏俗，这里的记述参考了金涛《独特的海上渔民生产习俗——舟山渔民风俗调查》，《民间文艺季刊》1987年第4期；王水《吴越渔民的信仰与习俗调查》，《民间文艺季刊》1989年第2期；金涛《嵊泗列岛古庙宇及岛神信仰》，《民间文艺季刊》1989年第4期。

灯彩，在上演唱，谓之街戏。"可见，"街戏"是专门的"商店酬神之戏"。四月二十八日药王诞辰，苏州医士之流集于洙泗巷之三皇庙烧香；而药市商人则集于卢家巷的药王庙，举办"药王会"："诞日，药市中人，击牲设醴以祝嘏，或集众为会，有为首者掌之，醵金演剧，谓之药王会。"①显然，他们与医士的祭祀是不同的。关圣帝君有许多神格，其中之一便是庇护商贾，因此，关公被商人视为保护神，客居苏州的各省商人专建关帝祠作为行业公议规条之所，五月十三关帝诞辰这一天商人们必大肆祭祈，从五月十三日起，就割牲演剧。而金华关帝庙这一天酬神演戏，一切费用均由商人摊派。此外，新开集市时，商人要祀关圣帝君或财神，演"开市戏"。

在吴越地区，蚕民也是一个较重要的行业。在吴越文化中，丝织与稻作一样源远流长。据考古发现，在良渚文化的两件盅形象牙雕刻器外壁上刻有编织纹和蚕纹图像，表明当时已能饲养家蚕。也就是说，四五千年前，吴越地区已有养蚕业，它无疑是中国养蚕缫丝的发源地。春秋时，吴王夫差一次就送给伯嚭"杂缯四十匹"②，杂缯的原料是蚕丝，可见其时丝织业和养蚕业也很发达。唐宋以后，江南的丝织业重新成为全国的中心，养蚕业更兴旺。因此，对蚕神嫘祖和马头娘向来很崇拜。马头娘的故事也出于这一带，最早的记载见三国时吴国张俨的《太古蚕马记》。《搜神记》卷四也载有晋时吴县一带供奉妇人蚕神。小满前后，苏州先蚕庙（俗呼蚕王庙）演剧三日祀蚕神，男妇观者，热闹异常。沈云《盛湖竹枝词》："先蚕庙里剧登场，男释耕耘女罢桑。只为今朝逢小满，万人空巷斗新妆。"

三　迎神赛会中的戏俗

在第一节中我们谈到，远古的图腾崇拜衍变为娱神的民间祭

① 清·顾禄《清嘉录》卷四。

② 《吴越春秋·夫差内传》。

祀，而民间祭祀活动又发展为民间喧腾热闹的迎神赛会。迎神赛会既是全民性的祭祀仪式，又是盛大的游艺集会。在迎神赛会上总是演戏，演戏往往成了迎神赛会的高潮。大多数戏俗都与迎神赛会联系在一起。在迎神赛会中，可以祭祀各种各样的神灵，但是，规模最大的迎神赛会主要是两类，一类是岁时节令信仰的迎神赛会，一类是宗教性节日的迎神赛会，前者的戏俗我们将专门讨论，这里主要讲宗教性的迎神赛会中的戏俗。

早在东吴时代，佛教即已传入吴越地区。首先传来的当然还是官方上层的佛教，随后逐渐深入民间，流风日盛。明黄省曾《吴风录》："自梁武帝好佛，大兴塔寺；竺道生虎丘聚石为徒讲《涅槃经》，石皆首肯；支遁入道支硎山；海上浮工石像于开元寺，至今虎丘开元，每有方僧习禅设会，讲二三月，郡中士女浑聚至，支硎观音殿供香不绝。"佛教信仰戏俗极多，简直不胜枚举，所谓"俗好佞佛，春秋二季，迎神赛会，演戏出灯，几无虚日，争奇竞胜，呼朋引类，沉酣酒食。"①

七月十五中元节，是佛教最大的祭日，在这一天要举行"盂兰盆会"，是由目连救母的佛教传说而形成的超度亡魂及追荐佛教徒祖先的大祭礼。"盂兰盆会"自梁武帝时兴起后一直延续到现在。在苏州一带于这一天"好事之徒，敛钱纠会，集僧众，设坛礼忏诵经，摄孤判斛，施放焰口，纸糊方相长丈余，纸镪累数百万，香亭幡盖，击鼓鸣锣，杂以盂兰盆冥器之属，于街头城隅焚化，名曰盂兰盆会。""中元，俗称七月半，官府亦祭郡厉坛。游人集山塘看无祀会，一如清明。人无贫富，皆祭其先。新亡者之家或请释氏羽流诵经超度，至亲亦往拜灵座，谓之新七月半。""中元前后，择日祀神演剧，谓之'青龙戏'。"②宁波中元节盂兰盆会则演"焰口戏"。

道教本就来自于民间，尤其道教在吴越地区成熟、成型，这使

① 光绪七年《嘉定县志》卷八。

② 清·顾禄《清嘉录》卷七。

吴越地区成了全国道教最为兴盛之地。《吴风录》云："自汉蔡经居胥门，而王方平、麻姑会于其室；魏伯阳作《丹飞经》；杨羲、陆修静辈入句曲山学道，至今吴下好谈神仙之术。"

东岳大帝为道教所奉泰山神。泰山为五岳之首，泰山神为五岳神之尊。道教认为东岳大帝主冥。三月二十八日为东岳大帝诞辰，自南宋以来，这一地区的祭祀演戏之俗便相当隆重。宋《西湖老人繁胜录》谓杭州"东岳生辰　都城社陌甚多，一庙难著诸社酌献，或在城吴山行宫烧香，或在城南坛山烧香，或在城北临平行宫烧香，或在城东汤镇行宫烧香，或就城西法华山行宫烧香，诣庙皆如此。社陌朝拜，……"这里的"社陌"之中就包括演杂剧的"绯绿社"及弄影戏的"绘革社"[①]《杭州府志·风俗》亦云："(三月)二十八日东岳帝君诞，从定光桥进路者，为古东岳庙，从古荡进路者，亦为东岳庙。是日百戏竞集，观者如堵。所为杂剧、清乐……之属，令人应接不暇焉。"《清嘉录》则记录了苏州一带的景象："(三月)二十八日为东岳天齐仁圣帝诞辰。城中玄妙观有东岳帝殿。俗谓神权天下人民死生，故酬答尤虔。或子为父母病危而焚疏假年，谓之借寿；或病中语言颠倒，令人殿前关魂，谓之清宫。祈恩还愿，终岁络绎。至诞日为尤盛。虽村隅僻壤，多有其祠乎。在娄门外者，龙墩各村人赛会于庙，张灯演剧，百戏竞陈，游观若狂。"在六合，于这一天要演剧建醮，具鼓乐，盛仪卫，抬神舆遍游四境。湖州双林镇东岳会最精彩的节目是地戏和灯会，当地"戏社"有十个，称"十戏社"，从清乾隆至光绪间，在东岳会中极为活跃。嘉泰《会稽志》和清龚炜《巢林笔谈》也都分别记载了绍兴和石牌声势浩大的东岳大帝生辰酬神戏俗活动。

五月十三日为关圣帝君生日。关羽原以忠勇、义气而被官民视为神，道教引以为神，则具有司命禄、佑选举、治病除灾、驱邪辟恶、诛罚叛逆、巡察冥司的神性，民间甚至谓关圣帝君主招财进宝、庇护商贾。《清嘉录》谓苏州："(五月)十三日，为关帝生日，官为致

① 参见周密《武林旧事》卷三。

祭于周太保桥之庙。吴城五方杂处，人烟稠密，贸易之盛，甲于天下。他省商贾各建关帝祠于城西，为主客公议规条之所。……十三日前，已割牲演剧，华灯万盏，拜祷维谨。”金华城内的玉泉庵（即关帝庙），每年到这一天，必搭草台演戏五至七日。草台骑街而搭，朝南正对神像，行人从台底下来往，街上观众只能看“侧台戏”。台之梁、柱、台板，藏于庙里，每年到时拿出一搭，上盖哂簟，便可演戏。由于街小，又拥挤，故两旁商店门口，多用门板凳子搭成小看台，称之为“厂”，女眷多坐“厂”上看戏。演戏必请昆班，以示府城中庙会之高雅。到二十世纪二三十年代，昆曲已成强弩之末，除“开台戏”尚演些如《描容·上路》（琵琶记）、《拷婢》（荆钗记）、《汉剑·献剑》（连环记）、《写本·斩杨》（鸣凤记）之类较高雅的折子戏外，“正本”却多演如《取金刀》、《翻天印》、《通天河》、《风筝误》、《摘桂记》等较通俗的戏了。在杭州，清代每逢五月十三关帝诞辰时，家祀户祷，到处演酬神戏，梨园子弟为之一空。宁波于这一天演“关帝戏”。又九月十三日相传为关羽成神之辰，许多地方也像五月十三日一样演戏祭献，蔡云《吴歈》云：“神诞犹传汉寿亭，神台弦管散诸伶。”

儒家思想原本只是一种统治中国人心的思想体系，但是，它以封建伦理“三纲”“五常”为中心，吸收佛教、道教的宗教思想和修养方法，提倡“存天理，灭人欲”，使宗教社会化，把俗人变成僧侣，使宗教生活、僧侣主义、禁欲主义、蒙昧主义、偶像崇拜渗透到每一家庭。信奉“天地君亲师”，经典是《四书》、《五经》，祭天、祭孔、祭祖是规定的宗教仪式，孔庙是朝拜场所。它深入民间，广大群众接受它时，又附会以种种神迹，因此，在民间便形成了宽泛意义上的宗教即儒教。

永康、东阳、浦江一带立有许多胡公庙，祀奉宋朝名臣永康人胡则。胡则尝奏免金、衢、严之地的丁粮，婺、衢民众感其恩德，皆祀奉，对胡公特别敬重，各地争相立庙，自于官岩山官岩寺旁建立胡公庙后，香火尤盛。八月十三日为胡公大帝生日，每年从八月

初一起至重阳节止，特别是八月十三日，金华、诸暨一带香客来山进香者，善男信女，络绎于道。十二、十三、十四三日，路上唯见头簪鲜艳纸花、身穿黄色香袋之人，俗称“方岩客”。人们祭祀胡公十分虔诚恭敬，事先必沐浴斋戒，不苟言笑，不轻举妄动。民间流传着许多绘声绘色的因礼拜胡公不够诚敬而遭神谴之传说，将胡公说得神乎其神，因而“拜胡爷爷”就成为表示无限诚敬之代名词。八月十三这一天更有盛大的胡公庙会，届时，各地的胡公庙皆有罗汉班会师，戏班子拼台演戏酬神，游客蜂拥，观者如云。

除了佛、道、儒三教之外，民间尚有一些非儒非佛非道的民间宗教，其中有的相当原始，是原始信仰的残留；有的则是在佛、道、儒等宗教影响下，人民群众根据自己的需要而创造出来的。有时甚至连神的称号都没有，但群众对之却异常虔诚，因为它是本地的神，与当地人民的生活休戚相关。

宁波鄞县高桥乡邵家渡庙根有梁山伯庙，庙神为梁山伯。梁山伯庙全国只此一处。该庙东晋安帝时立，以后不断重修。相传三月一日为梁山伯生日，八月十六为他寿终之日。梁山伯庙的香火一向极盛，而每年这两日尤甚，均有隆重祭礼的庙会戏。明、清时代，庙会戏主要上演《十八相送》和《楼台会》等折子戏，以后上演《梁山伯与祝英台》戏文，多为越剧。梁山伯庙会戏上青年男女特别多，崇拜梁祝至死不渝的爱情，希望白头到老，因而民间流传着“若要夫妻同到老，梁山伯庙到一到”的俗话。此风经久不衰，就是在动乱期间庙墓被毁坏了，每年这时，群众还是纷纷前来，遥空祭拜和坐夜，口中念念有词，求梁祝保佑。梁山伯与祝英台为东晋时人，梁为会稽人，祝为上虞人，是吴越之地人，其精魂化为彩蝶双飞的传说也出自吴越地区，当地人民为他们立庙，把他们视为爱神，是很自然的。

其他较有影响的迎神赛会中的戏俗有“佛诞节”龙华会戏俗、真武帝君诞辰戏俗、各地城隍诞辰戏俗等；地方性较有特色的迎神

赛会戏俗有绍兴陶堰司徒庙上元庙会戏、上海外冈杨老相公诞辰祭祀戏等。而鬼神崇拜、行业信仰中的戏俗，也大多属于迎神赛会中的戏俗。所谓的"社戏"也是其中的一种。

四　岁时节令信仰戏俗

岁时节日由来已久，我国的岁时节日民俗紧密地伴随着人们的生产活动和社会历史的发展而不断形成和发展着。其中有不少习俗，是与我国长期的农业社会紧密联系的。随着一年到头的气候变化，农作物的种植收获及人民生活、生产的需要，逐渐形成了一系列的民俗惯习；同时，在原始人心目中，农作物的周而复始的生命力，充满了神奇色彩，似乎冥冥之中有个神秘的超自然力量来控制这一切，对这超自然力量的崇拜祈祷也成了民俗惯习中的一部分。它们是人们关心生产，希望人寿年丰的愿望和心理的反映，这些习俗关系到农时、种植、天文、气象、水利、作物保护，也关系到占候、卜丰歉、祈发展等一系列民俗现象，二者密不可分，既是农事节日，同时又是祭祀节日。人类早期生活的原始性，产生了宗教，而民族的社会文化生活（包括农事祭祀节日习俗与宗教节日习俗）又决定了一个民族传统节日的习俗。因此，岁时节日诞生于农事祭祀，发展于宗教活动，定型于民族传统，这些，都与民间信仰息息相关，在祭祀、庆贺岁时节日的戏俗中，往往反映出了这种民间信仰。

春节，苏州"诸丛林各建岁醮，士女游玩琳宫梵宇，或烧香答愿。……城中玄妙观尤为游人所争集，……杂耍诸戏，来自四方，各献所长，以娱游客之目，如……摊簧，乃弋腔之变，以琵琶、弦索、胡琴、檀板，合动而歌。"[①]年初一为新年之始，万象更新，人们去佛寺道观烧香请愿，祈祷新年万事如愿，此时演戏与这种建醮活动是联系在一起的。

① 顾禄《清嘉录》卷一。

立春，早在南宋，杭州“立春前一日，以镇鼓锣吹伎乐迎春牛。”[①]在苏州，《清嘉录》：“装扮社伙，如《观音朝山》、《昭君出塞》、《学士登瀛》、《张仙打弹》、《西施采莲》之类，名色种种，闻国初犹以优伶官伎为之，今皆乞儿祗应故事。”立春日要造春牛祭先农，于是演戏酬之。

上元节，据宋范成大《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》诗及周密《武林旧事》，南宋时苏州杭州于这一天均有大规模的鼓乐社火及傀儡戏。《嘉泰会稽志》也称绍兴于这一天：“间阎以戏剧，箫鼓歌讴之声，喧嗔达旦，男女纵游于道，极嚣杂。”《宁海县志》：“元宵燔桑柴，谓之烨址界，市庙里社结彩张灯，演剧敬神，至二十乃止。（正月）十五谓元宵，城中演剧十四起乡间十三起。”杭州张灯五夜，祭赛神庙，有社火鳌山、台阁戏剧、滚灯烟火，通宵达旦。天台聚众醵资，舞狮演剧。在浙东舟山群岛，有庙会演戏，而在嵊泗列岛，则有“关帝会”和“娘娘会”。明清以来，各地于元宵前后演“灯头戏”已十分普遍。上元夜观灯之俗，按《史记》：“汉家以望日祀太一”的遗迹，太一即东皇太一，是天神，原已有信仰在内。道教上元为天官赐福诞辰。“三元”之说，亦出于古代方术、道教传播的术数。

正月二十，浦江一带有送神庙会，迎神演戏。

春社，立春后壬戌日为春社。春社是农事祭祀活动，早在南宋，陆游《春社》诗就写道：“太平处处是优场，社日儿童喜欲狂。且看参军唤苍鹘，京都新禁舞斋郎。”[②]在春社中上演“参军戏”（一种滑稽戏）。二月初二，又为土地诞辰，人们纷纷祭祀土地神，海宁演“平安戏”，仪征演“土地戏”酬神。这一天往往与春社一起祀贺。

二月初八，为祠山张大帝诞辰。相传张大帝主掌风雪，为春寒之神，人们往往以狗肉祀之。《武林旧事》卷三记南宋时杭州：“二月八日为桐川张王生辰，震山行宫朝拜极盛，百戏竞集，如绯绿社（杂

① 吴自牧《梦粱录》卷一。

② 《剑南诗稿》卷二十七。

剧)、齐云社、遏云社、同文社、角觝社、清音社、锦标社、锦体社、英略社、雄辩社、翠锦社、绘革社(影戏)、净发社、律华社、云机社。"这种风俗后世保留了下来。

二月十二,为花神生日,苏州花神庙赛神演剧。

在天台,二月十二日俗传为城隍诞,礼佛者甚盛。远方妇女多襆被来城,日夜拜跪,起卧于佛座之前。街市则张灯演剧,凡五日。

二日十九日,为观音菩萨诞辰,各地香火极盛,以期消灾增福。余姚从二月十三日起,便开始吃素念佛,举行"迎礼拜"。用长方形或三角形彩色绸制之旗,上书"观音菩萨"四字或画观世音像,"迎礼拜"之人手执一旗,敲锣鼓,吹喇叭,排队游行。"迎礼拜"时,在备观音庙前,皆须演戏敬神。在浦江,二月十九郑义门观音大士庙会,迎神演戏。

清明,最早是农事重要节日,但在发展中,很早便与前二日的寒食节汇合,变成了祭奠祖先亡灵的郊游扫墓节日。金山有赛会之举,其神即为城隍。未出会前,必有儿童至庙中扮《七伤》、《八将》、《十二员》、《疯子》等戏,乡人扮刽子手、街头小鬼等,接着举行"神会"。在绍兴,乡人亦扮鬼卒、重囚,演鬼戏野祭。在苏州,该日有出会,"每会至坛,箫鼓悠扬,旌旗璀璨,卤簿台阁,斗丽争妍。"[①]则演台阁戏。杭州、六合等地,也皆于清明盛陈鼓乐仪卫。

春分,遂昌城内周、叶等八个祠堂酬神演戏,祈求财丁两旺,吉祥如意,谓之春福戏,俗呼"春分戏"。八姓祠堂演完,接着在夫人庙和县衙土地祠演出。

三月二十三,为海神天后娘娘即天妃林默娘生辰,遂昌的福建移民有"三月会"。届时会集湖山天后宫,演戏庆祝。规定戏班于三月十三进门,二十七日结束,为期半月,演三十场戏(每天日夜二场)。三月二十三为会期正日,例必三牲福礼供祭,并选八名闺女给天后娘娘沐浴更衣,祭毕,到会之友设席散福,边吃边看戏。是日上

① 顾禄《清嘉录》卷三。

午八时开演，直到次日黎明。

三月二十八日，为东岳大帝诞辰，是吴越地区民间道教最隆重的祭典日。杭州、苏州、湖州、绍兴、石牌、六合等地皆有声势浩大的酬神戏俗活动。浦江东岳宫庙会从二十七日就开始了，也演戏酬神。

四月八日，为佛诞日，称“佛诞节”或“浴佛节”。这一天，各地建龙华会，僧尼香花灯烛，以水盆盛铜佛。妇女们争舍钱财。人们持斋礼忏，结众为放生会，买来龟鱼螺蚌，口诵《往生咒》放之。并演戏，“四月八日，释迦佛诞，前后数日名‘香信’，悬灯演剧，赛会迎神，士女进香，填塞道路。”①

四月十二，为城隍夫人诞辰，《南汇县志》：“四月十二日为城隍夫人诞，商贾云集庙中演戏，小家妇女排坐东西楼观剧。”

四月二十八，为药王生日。药王一说为唐孙思邈，一说为三皇，一说为唐韦慈藏（或为韦善俊）。苏州“药王会”，演戏酬神。

五月初六，为绍兴青甸湖（即鉴湖）黄老相公诞辰，有“黄老相公会”。上午撵神像落船，首以小龙船开路，接着是大拷音乐船、衔牌旗伞船、十番细乐船、香灯船、台阁船、无常船、花鼓船、菩萨船、执事船、会首船等，热闹庞大的船队，沿鉴湖巡幸各村，各村都搭台订班以酬神，并搭彩棚，棚中陈列祭品。戏班须扮福、禄、寿三星向神请寿。请寿毕，请神点戏开演。黄老相公会在二十世纪二十年代，沿湖各村尚有三四十个戏班。

五月十二，是遂昌城隍明末民族英雄史可法生辰祭日。每逢这一天，遂昌都上演新戏以祈消灾降福，保佑地方平安。清宣统年间，遂昌城隍菩萨生日那天，为了抢戏班到遂昌城里演出酬城隍，遂昌城内小南隅与东乡群众执戈相向，几乎酿成大规模械斗。②

五月十三，为关圣帝君生日。苏州、金华、杭州、宁波等地，都有

① 乾隆间编《真如里志》。

② 参见王馨一《遂昌民间的昆曲活动》。

酬神戏俗活动，也极其热闹，其程度仅次于东岳大帝。

五月二十，为南浔弁山黄龙洞显利侯庙祭日，有楼船演戏。

五月二十一，上虞曹娥庙有娘娘会。曹娥孝父投江，遂成为曹娥江水神。届时戏班多至十几副，岸上人头挤挤，江上停满明瓦船、乌篷船、出畈船，数万观众来酬神并看戏班斗台，目不暇接。

六月六日，为崔府君诞辰。崔府君崔珏（一说为崔瑗）原为唐代地方官，因有德政，死后为人民所祀。相传他死后为幽冥之神，或列为东岳大帝辅佐。在南宋时，在吴越地区祭祀崔府君就相当隆重热闹，当时杭州："六月初六日，崔府君生辰。庙在湖上涌金门外，显应观者是，社火亦然。"①

六月二十三，为火神诞辰，各地祷谢者甚众，杭州佑圣观中酬神演戏月余。

又，六月二十三，嵊泗列岛酬祀菩萨，演"谢洋戏"。

六月二十四，为道教雷神高上碧霄九天应元雷声普化天尊诞辰，苏州许多宫观之中"伶人抬老郎神像，入观监斋，卤簿仪从，皆梨园子弟所充。羽流吟咏洞章，拜表焚疏，严肃整齐，不敢触犯天神，谓报应速也。自朔至诞日茹素者，谓之雷斋，郡人几十之八九，屠门为之罢市。……蔡云《吴歈》云：'香进雷尊币月斋，老郎监醮仗新排。美人曾现瞿昙相，看杀梨园子弟佳。'"② 梨园子弟为酬雷尊而演戏。

小满，为祀蚕王之日，苏州先蚕庙演戏三日祀蚕神。

中秋，是一家一户团圆的节日，须要焚香拜月，似是月亮崇拜的遗迹，在吴越地区，又供奉小财神。《吴县志》谓苏州一带于中秋"作腹会，各据胜地，延名优请客，打十番，争胜负。十二三日始，十五止。"金华东紫岩殿则有"迎佛会"，历十五、十六两天，届时草台演戏。

---

① 南宋《西湖老人繁胜录》。

② 顾禄《清嘉录》卷六。

八月十六，吴江黎里举行“夫人会”，为秋日祓除灾邪之俗。始于唐朝。八月十二日夜阑起预备，敲锣打鼓。十四、十五始盛，至十六夜间，则是正式的“夫人会”。出会之主人即神之夫人，金鼓旗锣前导，神像随后。有善男信女数百人，各手执塔香一柄，尾随于后。会过处，人们即以纸花送夫人，喜娘为之插带，明日取花送人，谓可压邪。是时市面各店悬灯结彩，陈设一新。“夫人会”期间，城隍庙日夜演剧，本镇男女齐往庙中观剧。剧台密布，几无立足之地。

八月十八，为杭州钱塘江观潮之日。从十一日起到二十，然十八最盛，是日，将牲礼、草履、沙木板，于潮来之际，祭于江中，又多以经文，投于江内。其时鼓乐吹动，优人百戏竞陈。此俗从宋代以来便如此。

九月十五，为金华东紫岩殿神诞日，九月十五、十六两日有神诞戏，九月十五要演天亮戏酬神。

九月二十二，为金华城西乾西乡湖头村寺金殿菩萨诞辰，相传此殿菩萨专为人送子。每逢这一天，信女们纷纷前来，未孕者求子，已孕者求男；已生儿者还愿，未生儿者许愿，香火十分兴盛。此时必请戏班演酬愿戏，戏金由还愿者捐出，亦有当场出资点演小戏和“八仙”（八仙请寿）者，夜戏须演至天亮。

十月十五下元节，为道教水官解厄诞辰，苏州赛神演台阁戏，清洪亮吉《南楼忆旧诗四十首》之三十一云：“馋过中元又下元，赛神箫鼓巷头喧。年来台阁多新鲜，都插宫花扮杏园。”原注：“赛神会中，每用七八人扛一桌，上扮金、元剧本诸故事，名曰‘台阁’。”

十月二十，为浦江周城隍生日。相传周城隍原名周点，任浦江县令，见浦江百姓穷困，交不起粮赋，出于同情，便向上呈报粮赋已全数征齐但已为自己移用掉，于是乃以贪污罪正法。浦江百姓哀念他舍己为民的恩泽，经各乡共请，敕封他为永镇城隍。每到这一日，香火甚盛，形成盛大的庙会。届期要演剧十多天，剧种规定是昆腔班。二十这天是“正日”，日间必演“前后精忠”，晚上则演《西游记》

中的《通天河》等剧目。

十日二十五，亦相传为嘉定城隍诞辰，嘉定地区酬神演剧。

冬至，吴越地区极重冬至，有“冬至大如年”的说法，它原本仅仅是农事节日，但发展到后来，也具有了信仰的内涵，这一天要享祀祖先，悬挂祖先遗容。宁波冬至祭祖时上演“冬至戏”，祖师庙演“寿戏”。

十二月二十四，为祭灶神之日，乞丐往往装扮成钟馗、鬼判、小妹或灶神，敲锣击鼓“跳灶王”，做傩戏于街。绍兴、严州、杭州、苏州、松江等地皆然。①

从以上可以看出，岁时节日信仰戏俗极其丰富多采。这些岁时节日信仰戏俗大致可按岁时节日的性质分为三类：农事纪念节日戏俗，如春节、立春、元宵节、春社、清明、春分、小满、中秋、冬至等节日的戏俗；吴越地区共尊的宗教神灵祭祀节日戏俗，如祠山张大帝诞辰、花神诞辰、观音菩萨诞辰、真武帝君诞辰、东岳大帝诞辰、佛诞节、药王诞辰、关圣帝君诞辰及成神之日、崔府君诞辰、火神诞辰、雷尊诞辰、中元节、下元节、祭灶日等节日的戏俗；乡里性祭祀节日戏俗，如城隍诞、城隍夫人诞、梁山伯庙神诞及神讳日、天后娘娘诞辰、黄老相公诞、曹娥庙娘娘会、胡公大帝诞辰、夫人会、钱塘观潮日、寺金殿菩萨诞、东紫岩殿神诞等节日的戏俗。

第三节　几种典型的宗教祭祀剧

以上我们看到，吴语地区在酬神、祀鬼、敬祖、庙会、岁时节日等各种宗教祭祀活动中都要演出戏剧，这些戏剧大都是根据当地实际的戏剧条件以及人们的欣赏习惯所选定的，如绍兴一带多选

① 参见陆游《剑南诗稿》卷四一《祭灶与邻曲散福》；《严州府志》；龚嘉儁、李榕纂民国十一年本《杭州府志》卷七七；顾张思《风土录》；清光绪四年刊本《重修华亭县志》。

用越剧,金华一带多选用婺剧,苏州一带多选用昆剧等等。一般说来,这些戏剧平常并不只限于在祭祀活动的场合表演,与祭祀活动并无直接的依属关系。但是也有几种戏剧形式与以上一般戏剧的情况不同,它们与祭祀活动紧密地结合在一起,完全伴随着祭祀活动的过程而进行,没有祭祀活动时,它们则不轻易演出。这些戏剧大都具有如下一些特点:在起源上往往与宗教祭祀活动有着一定的血缘关系,它们或是宗教祭祀表演艺术化的结果,或是宗教祭祀内容戏剧化的表现;在演出时伴随着一定的宗教仪式活动,它们常常与宗教祭祀仪式交织为一体,形成一种固定化的程式,有时甚至是戏中有仪式,仪式中有戏,具有鲜明的宗教功能。在最初演出时,它们的主要作用不是为了娱乐审美的需要,而是为了祈神祀鬼,驱灾逐疫,宗教性的功利色彩十分明显。下面,我们对吴语地区几种典型的宗教祭祀戏剧作些概要的阐述。

一 目 连 戏

(一) 目连戏的历史源流

目连戏与佛教经典有着比较直接的渊源关系,所演故事主要来源于《佛说目连所问佛》、《佛说目连五百问经解》、《佛说盂兰盆经》、《经律异相》等佛经中的内容,其中尤以西晋月氏时(265～316)竺法护所译的《佛说盂兰盆经》对目连戏故事内容的形成影响最大。经文主要讲述:目连以天眼看到其母生在饿鬼道,如处倒悬,受尽苦难,便向佛祖释迦牟尼求援,佛祖命他在七月十五日众僧自恣时,集百味饮食于盂兰盆中,供养十方僧众。目连依之,其母终于得救。有关目连救母的经文故事被译成汉文以后,在中国逐渐流传开来,并被广大的世俗文士和民间艺人所加工改造。唐宋以后,以目连救母故事为题材的文艺形式主要有两种:一种是变文、宝卷等

说唱形式，如《大目乾连冥间救母变文》、《目连缘起》、《目连变文》、《目连救母出离地狱升天宝卷》、《目连三世宝卷》等等，这些变文和宝卷与以前的经文相比，虽然在基本的故事情节上保留了原貌，但是其内容却大大地丰富和充实了，故事性、艺术性的成分有了明显的增加。同时，故事中的人物已不再像经文中那样只是作为一种宣教的替身或工具，而是贴近现实生活，充满人情味道。另一种就是戏剧形式。目连救母故事的戏剧形式虽较说唱形式为晚出，但至迟也不会晚于北宋时期，根据宋代孟元老《东京梦华录》记载："构肆乐人自过七夕，便搬目连救母杂剧，直至十五日止。"①这是我们至今能够找出的最早有关演出目连戏方面的文字记载。但是如果联系印度的梵剧来看，目连戏的源头则可以追溯到更早的唐代，梵剧《舍利弗所行》，又称《舍利浦特罗婆罗加兰拿》，全剧共有九出，演目犍连与舍利佛皈依佛门事迹，在初唐时此剧已经传至中国。对此任半塘认为："近人但知北宋东京勾栏内已演《目连救母》杂剧，并推为我国戏剧具体形成之最早者。其实唐代不但有《目连变》，且在初唐可能已有目连皈依之歌剧，由梵剧编译而成，歌曲名《舍利弗》及《靡多楼子》。"②元明时期，目连戏的演出已经十分盛行，根据现有的目连戏剧本情况来看，就有《僧尼共会》(元)、《目连救母》(明)、《僧尼共犯》(明)、《目连救母劝善戏文》(明)、《劝善金科》(清)、《思凡》(清)等等，其中一部分是杂剧，一部分是传奇。可见元明以后目连戏已经普及中国的南北地区。到了清代以后，目连戏的演出中心主要集中在南方，如江西、安徽、浙江、江苏、湖南、福建等省，都是目连戏的盛行之地。

江南地区上演目连戏的时间要晚于北方，但是估计也不会迟于南宋以后。我们目前虽然还找不到南宋时期江南地区上演目连戏的文字依据，但是从当时大批艺人由北迁南的历史事实以及江

---

① 孟元老《东京梦华录》卷八《中元节》。

② 任半塘《唐戏弄》第2章《辩体》。

南戏文对北方杂剧吸收、融合的特点来看，江南地区在南宋时就开始演出目连戏的可能性是完全存在的。不少学者认为，南宋时期大批北方的路歧人南下江南，来到杭州、苏州等地献伎卖艺，目连救母杂剧也正是由这些人带至江南地区。当时的江南地区随着全国政治、文化中心的南移，戏剧文化开始有了很大的发展，浙江温州一带在里巷歌谣和民间歌舞的基础上，孕育出了"永嘉杂剧"亦即南戏的形式，这种戏剧形式虽然属于独立的南方戏剧系统，但是实际上也吸收和融合了北方杂剧的剧目、内容、结构和表演上的许多特点，从江南目连戏现在的演出情况来看，相当程度上仍然保留了北杂剧的某些风貌，可见，江南目连戏很可能也就是在南宋时期南戏对北杂剧吸收、融合的基础上形成的。当然，作为南戏形式的目连戏，与北方的目连救母杂剧已有很大的不同，目连救母杂剧在北方上演时，保留了较多的原始面貌，其语言多为参军戏中的问答辩难，其表演多为汉代百戏似的武伎杂耍。而成为南戏以后，江南地区独特的民间歌舞和民间小曲不断充实于目连戏中，使其形式更向戏剧化、艺术化的方向发展，从这种意义上可以说，目连戏正是因为传到南方，以歌舞小戏的形式为其表演主体，它才真正走上了戏曲形式的道路。

明清以后江南地区的目连戏演出已经十分盛行，如明代祁彪佳《远山堂曲品·杂调》云："《劝善》，全不知音调，第效乞食瞽儿沿门叫唱耳。无奈愚民佞佛，凡百有九折，以三日夜演之，哄动村社。"明代张岱在《陶庵梦忆·目连戏》中更是详细介绍了徽州旌阳戏子在绍兴演出目连戏的情况："余蕴叔演武场，搭一大台，选徽州旌阳戏子，剽轻精悍，能相扑跌打者三四十人，搬演目连，凡三日三夜，四周女台百什座。戏子献技台上，如度索舞絙，翻桌翻梯，觔斗蜻蜓，蹬坛蹬臼，跳索跳圈，窜火窜剑之类，大非情理。凡天神地祇，牛头马面，鬼母丧门，夜叉罗刹，锯磨鼎镬，刀山寒冰，剑树森罗，铁城血澥，一似吴道子《地狱变相》，为之费纸札者万钱，人心惴惴，灯下面

皆鬼色。"有关目连戏在江南地区的流行情况，我们还可以从该地区现存的目连戏剧本方面找到一些佐证。如浙江绍兴地区，现存有清嘉庆年间新昌胡朴村抄本《救母记》，清光绪年间绍兴抄本《救母记》，民国年间新昌新义和班抄本《目连戏》(1921)，新昌钱良抄本《救母记》(1937)，以及目前还在搜集整理的上虞《哑目连》。江苏高淳地区，现存有民国年间的江苏超伦抄本《目连》(1939)、1949年后，江苏高淳县文教科整理本《阳腔目连戏》(1957)等。这些剧本虽然有的还比较零碎，有的尚在进一步挖掘，但是它们至少为我们提供了从清代至今的几个阶段中江南目连戏盛行不衰的历史资料，勾画了一条自南宋以后江南目连戏产生、发展、延续的脉络。

（二） 吴越地区的目连戏系统

目连戏传入江南吴语地区以后，由于具体的传入时间、传入路线、传入地区不同，形成了几个不同的演出系统，就明、清以后的情况来看，它大致可分为：绍兴目连戏系统；开化目连戏系统；高淳目连戏系统；上虞哑目连系统。这些系统在其来源、内容、形式方面都有一些不同。

开化目连戏是在清代中叶从安徽婺源、祁门一带传入的。清乾隆年间，婺源人汪和元来到开化苏庄乡富村云台寺，设立教门，开演目连戏，嘉庆年间，该乡丁之天拜汪为师，专门演习目连戏。到了光绪时，马金村村民张金元等又组织了"目连班"共二十余人，在本村田畈上搭高台演唱目连戏。此后，开化地区又先后有"彩玉班"、"老福寿班"、"清古班"等目连戏班传承目连戏技艺，使目连戏在开化地区得以世代相传。绍兴目连戏形成的时间可能更为久远，有人认为，早在南宋时就有南渡的路歧人把目连戏直接引入绍兴，从杭州、绍兴一带搬演目连戏的遗风以及绍兴目连戏班有些艺人自称其先祖来自河南的情况来看，这种说法是有一定道理的。根据张岱《陶庵梦忆》有关徽州旌阳戏子在绍兴搬演目连戏的记载，绍

兴地区的目连戏或许也有可能是来自安徽。至于其传入路线目前也有两种说法，一种认为是从安徽经浙江淳安到绍兴，一种认为是从安徽经江苏高淳到绍兴。① 如果后说能够成立，那么江苏高淳目连戏与绍兴目连戏也有着一定的渊源关系。上虞哑目连的来源问题也很值得深究，从它的内容来看，与一般有唱词和念白的目连戏有着一定的渊源关系，它是截取目连戏中捉拿刘氏的一段情节敷演而成的。但是它的表演形式却又同宋代的百戏"哑杂剧"关系甚密，据《东京梦华录》记载："继有二三瘦瘠，以粉涂身，金眼白面如骷髅状，系绵绣围肚看带，手执软杖，各作魁谐趋跄举止，若俳戏，谓之哑杂剧。"②因此，哑目连这种戏剧形式可能起源很早。值得指出的是，江南这些不同系统的目连戏形式，在其起源上都存在着相互吸收、相互融合的特点，如上所述，高淳目连戏与绍兴目连戏有着一定的血缘关系，绍兴目连戏与上虞哑目连也有着一定的血缘关系，这种相互影响，相互融合的现象，正是民间文艺的一个显著特点，看不到这一点，就难以正确地认识和解释这些复杂纷繁，头绪众多的源流关系。

就其内容体制而言，绍兴目连戏的折数场次较多，一般都有一百多折，1937年新昌钱良本《救母记》，是绍兴地区至今所有目连剧本中折数最多的一种，共有一六五折，分为仁、义、礼、智、信五大部分，号称"全目连"，全剧要演三天三夜。开化目连戏场次虽较少，但其内容体制上也有自己的特色，它分为"正目连"与"花目连"两套剧目，正目连包括《傅荣逼债》、《傅荣升天》、《杀狗开荤》、《拷打益利》、《目连救母》五本，花目连包括《顺精忠》和《倒精忠》两本。体制最短的是上虞的哑目连，全剧共二十三场，三个小时演完。哑目连本是截取目连戏中部分内容敷演而成，因此当然相对简短一些，同

① 参见徐斯年《漫谈绍兴目连戏》，载《目连戏学术论文集》，湖南省戏曲研究所等编。

② 孟元老《东京梦华录》。

时又由于哑目连是一种没有唱词，只有动作的表演形式，故演出时间上也较前几种为短暂。

吴越地区的几种目连戏内容上都带有鲜明的地方特色，各种目连戏中大都插入一些反映当地人民现实生活和风土人情特点的情节和场面，这使它们个性鲜明，风格独特。如江苏高淳的目连戏中，插入了当地人爱看的狄狗奴故事。狄狗奴自称高淳人，一贯偷鸡摸狗，阎王差小鬼去捉拿他，结果小鬼反被狄狗奴捉住。阎王要狄狗奴下油锅，狄狗奴又唆使牛头偷了油锅里的油，然后再向阎王反告其状。这个故事刻画了表现高淳人民性格特点的机智人物形象。又如绍兴目连戏中的女吊、无常，上虞目连戏中的夜魃头、邋遢四相公，他们的举止神态，所作所为，也都带有当地独特的风情，充满了浓厚的乡土气息。

江南几种不同类型的目连戏在表演形式上也各有特点，这方面最为明显的是哑目连这一形式。哑目连自始至终无一句对白唱词，全凭舞蹈、手势、神态及一些戏剧化的动作来表现剧情内容，因此当地人民把它叫做"哑鬼戏"。之所以出现哑剧形式，可能是与戏中鬼神群出的因素有关，在旧时人们的心目中，鬼是一种神秘而可怕的东西，与之接触，开口则为不吉利，演戏时也要注意这一点，因此久而久之，就形成了"哑鬼戏"这种形式。

（三） 目连戏的演出场合

目连戏本是一种脱胎于《佛说盂兰盆经》等佛经故事的戏剧形式，因此它的演出也十分自然地与盂兰盆会结合在一起。七月十五日是佛教众僧的自恣日，他们要在此日谢七世父母劬劳之苦，设盂兰盆解其倒悬，并用最好的饭菜果品供奉十方僧众。佛教又认为此日是亡魂转世的日子，所谓"天堂启户，地狱门开，三涂业消，十善增长"，"承供养者现世福资，为亡者转生于胜处"。[①] 因此要广施钱

① 转引自郭英德《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》上编《佛教说法》。

米，予亡者超度。在这种有着强烈宗教意图的盂兰盆会活动中，把目连戏作为一个有机的组成部分是毫不奇怪的，因为目连戏是一种人们喜闻乐见的文艺形式，它可以向人们形象地展示经义中的宗教思想，起到一般经义所不可能实现的感人作用。因此，佛教所设的盂兰盆会当然就会利用目连戏这样一种有效的工具，来达到它向群众宣传教化和佛家思想的目的。然而另一方面，目连戏也只有与盂兰盆会结合才会有最好的演出机会。目连戏本身充满着宗教的内容，鬼神群出，阴森恐怖，所以它最适宜于在有着追荐超度意义的盂兰盆会上表演。盂兰盆会是一种盛大的宗教活动，常有大量的群众参加，目连戏在这样的场合中进行表演，当然就会获得很多的观众，并产生较大的影响。

凑巧的是，七月十五正好又是道教的中元节。道教原有天官、地官、水官之说，认为天官赐福，地官赦罪，水官解厄，并把正月十五、七月十五和十月十五分别定为天、地、水三官的生日，称之为上元节、中元节和下元节。七月十五中元节是地官赦罪的日子，其宗教意义与佛教的盂兰盆会十分相合，因此，七月十五常常是佛教和道教共同活动，盂兰盆会和中元节结合进行。早在南宋时江南地区就有这样的传统，如《梦粱录》记载："七月十五日，一应大小僧尼寺院设斋解制，谓之法岁周圆之日。……其日又值中元地官赦罪之辰，诸宫观设普度醮，与士庶祭祓。宗亲贵家有力者，于家设醮饭僧荐悼，或祓孤魂，僧寺亦于此日建盂兰盆会，率施主钱米，与之荐亡。"① 七月十五这一天由于道士的参与，活动便特别地丰富热闹起来。道教原是一个带有原始巫仪性质的宗教门派，多以斋醮仪式来展开宗教活动，诸如步罡踏斗，念咒画符，求雨捉鬼，走刀山、下油锅等等，都是道士的拿手好戏。他们甚至把演戏也作为一项重要的宗教活动，在道士们繁杂冗长的宗教仪式中，经常要穿插一些演戏的形式，根据杭州、绍兴地区的实际情况来看，七月十五中元节

① 吴自牧《梦粱录》卷四《解制日》。

时，都要大演目连戏，而充当戏中角色的人员则大部分都是道士。

现在再让我们来看看江南民间的情况。由于受佛教和道教的影响，七月十五是江南民间重要的祭祀日子，俗称为“鬼节”。到了这一天，民间要有祭祖先，扫孤坟，放水灯，施冥衣等活动，其主要目的，就是追荐祖先，超度亡魂，祓除灾疫。有的地方还把“鬼节”的时间延长到几天或数十天，如绍兴民间认为，七月十三至七月十八这几日都是鬼的节日，宁波地区则认为“鬼节”要到七月三十（此日是地藏王生日）才结束。在“鬼节”中，目连戏常常成为一项主要的活动内容，如《绍兴风俗简志》记载：“民间于七月十三日起，开始在城隍庙、土谷祠等庙宇内，大演《目连救母》、《调吊》、《调无常》等鬼戏，颇为热闹。”①

江南的目连戏由寺庙道场走向民间以后，其演出机会大大增多了，最初，它只是作为一种超度祖先和孤魂的形式出现的，但是由于目连戏中充斥着鬼神形象和宗教内容，因此它的演出场合也逐渐由单纯的祭祀鬼魂扩展到民间祈福禳灾、驱疫避邪等各个方面。据江南地区的情况来看，目连戏在如下两种情况下是经常演出的：一是某些特殊的日期，如五月或六月，被民间认为是不吉利的凶时，这些凶时里常会有鬼物出来作祟生事，造成村中人事不安，因此必须搬演目连戏以保太平，这种场合中所演的目连戏也称为“平安戏”。如文献资料记载：“绍俗称五、六月为凶月，所以每年此两月中，该地必有做平安戏之事，先于五月初间，每乡村中，由一发起人，向各家捐款。款既捐到，于是选一日期，在土地庙开演。”②另一是发生了某些灾疫的时候，如村中有人吊死、跌死、烧死、淹死，这些都是非正常的死亡，被称为是发生了“五殇”，民间认为五殇之鬼不能转世回生，只能向阳世的活人讨得替代之后，才能脱离地狱苦海，因此它们常常要危害村里人们的生命，或者到处作祟

① 《绍兴风俗简志》（内部资料），绍兴市、县文联编印。

② 胡朴安《中华风俗志》，上海文艺出版社 1986年。

生乱。其解救的办法，除了向神祈求保佑之外，就是请目连戏班演出目连戏来消除患难。

除了七月十五盂兰盆会和村中发生灾疫之时是目连戏演出的主要场合以外，某些庙会活动中也常有目连戏表演，特别是上虞的哑目连，其主要的演出场合就是在庙会时。上虞一带庙会所迎之神很有地方特点，如元帅菩萨，原是上虞松厦一带的一个哑巴樵夫，他砍死了一条喝井水的毒蛇，并奉劝人们不要去喝有毒的井水，但是人们不懂其意，他只好跳入井内，结果中毒身亡，后来人们便奉之为元帅菩萨。又如“朱大二相公”，原籍上虞，后客住杭城，城中一富家有病，请他医治，他治愈富户病后，不知去向，富户无以为谢，故在上虞为之立庙。……凡是要迎赛这些地方神时，哑目连都是必演的剧目。上虞地区有时还把哑目连中的“调无常”、“拘刘氏”等剧目直接搬入迎神赛会的游行队伍之中，通常有这样一些人物组成：端米筛者（一人）、无常（五人）、夜叉（前后各一人）、刘氏（目连之母，一人）、执叉小鬼（五人）、挑酒坛者（一人）。其他几种有唱有说的目连戏，虽然较少在庙会中演出，但是如果遇上庙会所迎之神是管理鬼物或疫疠之官，如东岳大帝、五猖神、王老相公等，就要演出目连戏，而且必须演至第二天黎明才结束。

从江南目连戏的几种演出场合中我们很容易看出这样一个特点，即这些场合都与鬼神有着密切的联系，它们既是演出目连戏的场所，同时又是人与鬼神之间“交往”、“接触”的场所。目连戏演出场合上的这一特点，映衬了目连戏的宗教性质，也暗示着目连戏的宗教功能。下面，就让我们进一步地阐析这些方面的问题。

（四） 目连戏的宗教功能

目连戏的主要宗教功能有超度鬼魂、酬神偿愿和驱灾逐疫等几个方面。

目连戏在七月十五盂兰盆会上的演出，首先是为了配合佛教

和道教在这一天中对祖先亡灵的追荐超度活动。当然，已死去的亡灵并不可能真的会来看戏，更不可能像人那样在接受了一定的艺术形式之后产生美感和愉悦，或者受到某些教育。但是对于古代的人们来说，恰恰认为这一切都是完全可能的，亡灵鬼魂会像活着的人一样，不但会看戏，而且还能体味到戏中的审美情趣，更有趣的是，他们还认为戏中所演的故事，会在亡灵鬼魂身上直接产生作用，以至影响亡灵鬼魂的冥间生活。因此，目连戏的演出对于亡灵鬼魂来说就是十分重要的了，它一方面可以使已故的祖先们得到某种“精神上的享受”，“生活”得愉快欢乐，舒心畅气，另一方面也可以使那些孤魂野鬼们安分守己，太平无事，不再给人们带来灾难。当然，对于那些不听“规劝”和“教化”的鬼魂，目连戏中也亮出了许多整治、惩罚它的法宝，如下油锅，割头颅，锯身体等等，或者派遣某个神灵来把它们镇服。

目连戏酬神偿愿的宗教作用在江南民间的现实生活中也是常见的，庙会上演出目连戏，正是目连戏酬神作用的极好说明。江南一带旧时对神极为信奉，人们认为自己的生老病死，祸福灾祥，富贵穷贱，全由神灵来掌握，要祛除灾邪，战胜鬼魅，也只有依靠神灵的力量。因此，在神灵生日之际，把含有大量鬼神内容的目连戏奉献于神，一方面是对神灵的酬谢，另一方面也含有希望继续获得神灵的保佑，使自己能够顺利地战胜鬼魅妖魔的意图。这样，目连戏与神灵赐福之间，无形中就产生了一种奇妙的联系，好像演了目连戏，神灵就会高兴，就会赐福于人。于是，每当当地人民心中产生某种愿望或希望得到某种保佑，他们便会在菩萨神佛面前许下心愿，表示在自己的愿望和菩萨的保兑以后，即演目连戏一台致以谢意。

驱灾逐疫或许是目连戏的宗教功能中最有现实意义的一种。旧时江南人民虽然对鬼灵神祇的态度十分虔诚，然而他们最关心的还是自己的命运，他们并非像那些高楼深院中的玄学大师或者净土圣境里的僧人道士那样一味追求高远玄妙的空想和不近人情

的超脱，他们更多的是考虑自己的现实生活：本人的身体健康，全家的平安幸福，年成收入的丰歉，买卖生意的兴衰。当然，这一切的愿望他们同样将其与一定的鬼神观念联系在一起。例如，家中有人生病，被视为是有鬼作祟；村中发生灾情，又被认为是某个鬼魂在捣鬼或得罪了哪位神灵。于是目连戏便被作为祈福禳灾、祓除不祥、驱逐疫疠的一个重要工具，正如古人所云："祈祷雨泽有《东窗戏》，驱除疫疠有《目连戏》。"[①]甚至连皇帝都要用目连戏来祓除宫廷中的灾异邪祟："乾隆初，纯皇帝以海内升平，命张文敏制诸院本进呈，以备乐部演习，凡各节令皆奏演。……又演目犍连尊者救母事，折为十本，谓之《劝善金科》，于岁暮奏之，以其鬼魅杂出，以代古人傩祓之意。"[②]对于江南民间来说，需要驱逐的灾难疫疠远比皇宫为多。江南地区虽然早在汉代以后就得到较多的开发，特别是明清时期经济有了很大的发展，但在广大农村，人民的生活还是十分艰难困苦，封建社会的高压政策和残酷剥削，使当地人民流离颠沛，难以生存。再加上自然灾害的侵袭，疾病疫疠的流行，病死、淹死、饿死或悬梁、投河自尽的人难以尽数。在当时还不可能找出造成这些不幸的真正原因的情况下，当地人民借助目连戏这种富有宗教意义的戏剧形式来祓除灾疫，求得心理上的某些宽慰和解脱，是毫不奇怪的，目连戏也正是依靠了当地人民这样的心理特点而逐渐增强了它在这方面的宗教作用。

江南地区目连戏的驱灾逐疫功能，可以从其演出中的某些仪式上充分表现出来。如宁波地区过去演出目连戏时，先由王灵官、判官和小鬼上台，判官和小鬼接受王灵官的命令后跳到台下，跑入村庄里病人或疯子的家中，把病人或疯子从床上拖起并带到台上，小鬼把鸡血抹在病人或疯子的脸上，拉着他走几个圆场，然后把他推到台下，用鱼网兜着送至庙内，一直要等到第二天戏演完后才能

① 《广安州新志》卷三十四。

② 昭梿《啸亭续录·大戏节戏》。

回家，这样就算驱除了病人或疯子身上的妖孽，他就能康愈了。要是有人淹死，在上演目连戏时就要由判官和小鬼跑入村中，捉住几条原来就准备好的狗，把它们带到船上，用铁叉叉死，使狗血流于河中，再把死狗扔到桥外，然后再演目连戏，这样就算赶走了淹死鬼，从而使全村人都可得到平安。尽管形式多种多样，但是目的只有一个，就是要借助于目连戏这种特殊的形式，把灾患疫疠赶走，使人们生活太平、生命安全。牛津大学教授龙彼得指出："它们(指目连戏、西游记、南游记、东窗记等)的目的并非在于生动的描述目连或观音的一生，它们的演出亦非在给予道德教训或灌输恶有恶报的宗教观念，它们的主要关注甚至也不是对祖先的崇拜，它们乃是以直接而触目惊心的动作来消除社区的邪祟，挥扫疫疠的威胁，并安抚惨死、冤死的鬼魂。"① 目连戏在旧时江南人民的心中，的确具有这种神奇的宗教力量。

（五） 目连戏的宗教思想

目连戏的宗教思想最为突出地表现在它竭力地宣扬和提倡因果报应观念。按照佛教说法，世上除了大彻大悟的佛和菩萨以外，一切事物都处于六道轮回之中，人的生命就像一个旋转不停的车轮，从前世到现世，从现世到来世，反复流转而永无终期。如果一个人在现世纵欲无度，作恶多端，来世他就会堕入痛苦的地狱；如果一个人在现世乐道好施，及时行善，来世就可以得到解脱，成为一个有福之人。同样的，一个人在现世的苦与乐，福与灾，也都是由于自己前世的所作所为造成的，前世行善，今世享福；前世作恶，今世受罪。这种因果报应的思想，我们可以在目连戏中找到甚多的例证，最为典型的是有关目连之母刘氏的情节。刘氏原是一个吃素念佛之人，与其夫傅相二人乐善好施，接济穷人，于是便得到

① 龙彼得《中国戏剧源于宗教仪典考》，王秋桂、苏友贞译 台湾《中外文学》第84期(1979)。

了天赐的儿子傅罗卜，一家人生活过得十分美满。后来傅相死后，被天上白鹤接走，刘氏误认为是上天对他们的惩罚，于是便弃斋开荤，杀生纵欲，终于被阎王抓走，打入最为阴森恐怖、永世不得超度的阿鼻地狱之中。另如傅相得儿之前，本是一个欺压穷人的富户，他大斗进小斗出，剥削了很多穷人的钱粮，上天派散财星下凡，化为金角、银角二人，把傅相的钱财全部败光。傅相醒悟以后，吃素念佛，修路造桥，天上才收回了散财星，改派喜财星下凡，投胎于傅家，成为他的儿子傅罗卜(即目连)。从目连戏中的一些其他小戏来看，也无一不是为了宣扬因果报应思想而被收入到目连戏中来的，如《尼姑思凡》，描写出家的尼姑有违佛家宗旨，私自与人定情；《张蛮打爹》则描写了不孝之子张蛮专门欺压、捉弄自己的父亲，害得其父无容身之地。对于尼姑与张蛮等人，戏中通过鬼神的力量予以惩处，使他们饱尝作恶行凶所遭致的苦果。这些故事通过正反两方面的对比，充分地表现了"善有善报，恶有恶报"的宗教思想，它们明确地向人们展示：一个人的行善与作恶都不会对自己毫无影响，天神地祇将会根据各人不同的表现来判定各人生前死后的命运。同时它们也说明了这样的道理，即善与恶是可以相互转化的，因此一个人的命运也会随之而改变，过去作恶之人，可以因为以后从善而减轻罪过，或者改变处罚的方式。这种转化的思想和灵活的方式从宗教的方面来看是可以吸引更多的人对佛教产生好感，从而顺从地依附于它的脚下，从目连戏的方面来看，是可以赢得更多人的喜爱和共鸣，因而使其在人民群众中具有更为广泛深刻的影响。

目连戏中鬼神群出，地狱重重的场面，也是体现宗教思想的一个重要方面。无论是佛教还是道教，都竭力宣扬鬼神世界的存在，如佛教认为，鬼是"六凡"(天、人、阿修罗、畜牲、鬼、地狱)中的一凡，其种类极多，如大财鬼、小财鬼、饿鬼等等，饿鬼的地位最低，它常受饥饿，千年万载也不得一食，即使得了食物以后也立即被猛火

烧为灰烬。道教也同样十分信奉鬼神，提出“天责人过，鬼神为使。”道教还认为鬼是常会祸害人的，“思邪，致愚人之鬼来惑之”，“使精神鬼杀人”。佛、道两教都承认冥间地狱的存在，佛教把地狱视为“六凡”中最低一等，还将地狱分为三类，第一类是根本地狱，其中又分为八热地狱和八寒地狱，第二类是近边地狱，第三类是孤独地狱，在山间旷野，树下室中等处。道教把地狱称为“黄泉”或“土府”，认为人死了以后，就要下黄泉土府受考察，即所谓“收其形骸，考其魂神。”善者可以上升受天之衣食，恶者则要谪作河梁山海之鬼。①如果说，这些佛、道两教中的鬼神和冥间观念在经义上还写得比较抽象和简单的话，那么到了目连戏中，它们则得到了淋漓尽致的表现。目连戏简直是一部专门描绘千奇百怪的鬼神世界的连环画册，向人们展现了一个个阴森可怖的场面，诸如“抲刘氏”、“游冥府”、“男吊”、“女吊”等等，无不惊心动魄，令人咋舌。这些场面所要表现的思想是十分明确的，那就是要宣扬魑魅魍魉和冥府阴世的确实存在和阴森可怕，劝诫人们以此为戒，不要去做触怒鬼神和得罪地府之事。江南地区的目连戏中还常常出现一些其他地方没有或少见的地方鬼，如“无常”、“夜魃头”、“邋遢四相公”等等，这些地方鬼是根据当地人民对鬼的独特理解所塑造出来的，它们不像一般的鬼物那样面目狰狞，凶残可怕，而是富有人情味，接近现实生活，它们反映了当地民间独特的宗教内容和信仰特点。

（六） 目连戏中的宗教性表演形式

目连戏作为戏剧门类中的一种，与其他戏剧一样也是通过艺术性的表演形式和动作来表现剧情内容，塑造人物形象的，但是，目连戏又不仅仅是一种单纯的戏剧艺术，它的起源、内容、演出场合和演出目的都与宗教信仰有着密切的关系，这就决定了它的表演形式也必然会带有一定的宗教色彩。目连戏中的一部分表演形

① 参见李养正《道教概说》第三章《早期道教》。

式，是宗教仪式活动戏剧化的结果，还有一部分表演形式，则更是某些宗教仪式活动的直接搬用。这些宗教仪式活动被直接搬入目连戏中，或者被目连戏所利用或改造，完全是出于宗教上的需要，因为目连戏不仅仅是要通过艺术审美的途径，来使观众受到审美情感方面的满足，而且更重要的是通过种种宗教性的表演形式，让人们信服它的降妖伏怪的能力，以此实现驱灾逐疫的宗教目的。因此，这些在现代人看来是十分稀奇古怪，并认为只是戏剧中的一些横枝蔓叶的宗教性表演形式，对于古代的目连戏演员和观众来说，恰恰是必不可少的东西。

江南目连戏中的宗教性表演形式，主要有如下几种：

1. 赶鬼形式。目连戏中的赶鬼形式很多，例如，绍兴等地的目连戏开演时都要有一场“起殇”，其过程大致为：王灵官出场，命鬼王和小鬼把全村的“五殇”之鬼全部召集起来，鬼王奉命后，率小鬼跳到台下，小鬼手执铁叉，跑到村外乱坟堆中，在坟头上戳弄一阵，算是把鬼都已赶出，然后跑回台上交差。也有时鬼王和小鬼要跑遍全村各家各户，各家在事先就摆好香案及各种祭品，鬼王和小鬼到后，可以随意取食，最好是全部吃完拿尽，据说这样便可驱除此家的晦气。鬼王与小鬼离开此家后，不能从原路返回，而要改道而行，如若此家无后门，则要跳窗而出。他们在全村巡游一遍以后，就算已把各家各户的鬼气妖孽赶走了。又如，绍兴目连戏演至“男吊”一场时，要表演一段“蹩吊”的活动〔“蹩”(bié)是绍兴方言，意同“赶”〕，演完节目后的“男吊”要匆匆从台上跳下，向村外逃去，而后面的观众则拿着铁叉、篾索等物拚命地追赶，一边还要鸣铳放炮，或者敲锣打鼓。“男吊”一直要逃出村外，在坟堆里卸了妆，或者跳到棺材上，观众才停止追赶。再如，有的地方“男吊”在台上演出，“王灵官”手拿一面镜子照着，要是镜中出现两个“男吊”的形象，说明其中有一个是真的吊死鬼，此时“王灵官”要用鞭把扮演男吊的演员迅速打到台下，这时扮演男吊的演员也要拚命奔逃，直至逃出

村外，俗称“逃台”。

“起殇”、“趕吊”、“逃台”的目的都是为了把村里或家中的鬼祟赶走，以保人们身体健康，生活太平，风调雨顺，这些形式，完全可以在古代的驱傩仪式中找到原型。

2．调鬼形式。调鬼，亦即鬼神的戏耍表演，在目连戏中也是较为突出的一种形式，它主要是通过舞蹈和杂技来表现的。如调女吊、调无常等，是绍兴目连戏中最吸引人的节目，也是最能反映调鬼舞蹈特点的表演形式。无常上场，用扇遮脸，然后缓缓露出，双腿稍屈，屁股后撅，行走时用一种特有的“八字步”，一脚跺地，一脚提起，两手动作也很奇特，一手叉开，一手用扇拍击。他的舞步风格笨拙风趣。女吊的动作也很有特点，她出场时，上身往上提，肩向右倾，一手搭在腰间，一手下垂，行走时用“麻雀步”（碎步），颠颠颤颤，逆行而出，然后抛头甩发亮相。她的舞步既飘逸又急促，把柔和的线条与急促的节奏融合在一起，为一般戏剧表演中所少见。另如“男吊”、“抲刘氏”、“调五方”等剧目，主要是一些调鬼杂技，由男吊、小鬼等表演各种惊险动作，男吊有吊脚、吊手、吊腰、吊颈、马旋、翻滚、前扑、双挂等等各种动作，小鬼则主要表演爬杆、倒立、堆罗汉、钻布眼、种荷花、搭排行等各种特技。

目连戏中的这些舞蹈和杂技表演，虽然现在已经舞台艺术化为戏剧的形式，但是从它们的起源来看，是带有一定宗教性质的。其中的调鬼舞蹈，大部分来源于古代巫师的祭祀活动，在祭祀仪式上，巫师要扮成鬼神形象，表演各种舞蹈动作。这些舞蹈动作，是巫师们根据自己对鬼神形象的理解而设计出来的，它一方面为了“像鬼神”，向人们证实鬼神确实存在；另一方面为了“娱鬼神”，向鬼神们讨好献媚。这些具有巫术意义的舞蹈形式随着社会历史的发展，一部分转化为现实生活中的宗教习俗，另一部分则被保留在一定的戏剧形式之中，而目连戏正是这样一种戏剧形式。我们在目连戏中看到“调无常”、“调女吊”，觉得它们的动作比较原始粗

糙，不如现代艺术舞蹈那样优美流畅，然而正是这些舞蹈形式，代表了目连戏在宗教艺术上的重要价值。那些调鬼杂技，也与宗教祭祀活动有着密切的关系，古代祭祀神鬼、迎神赛会的活动中，都要用到这些调鬼杂技，以表鬼神世界的奇特和鬼神力量的强大。我们只要联想到现代社会中道士们超度鬼魂时还在表演的“走刀山”、“下油锅”、“破血湖”、“烧练图”等动作，就不难理解目连戏中这些杂技表演的宗教性质。

3．祭鬼形式。目连戏中还有许多表演形式，是对祭鬼活动的模仿或搬用。如“施食”一场，台上出现讨饭鬼、自杀鬼、火烧鬼、酒鬼、赌鬼等一大批鬼物，这些鬼物一排排地从台上经过，台上则要摆好酒菜等供品，意为施舍给这些鬼物。又如上虞哑目连中的“送夜头”表演，送夜头者手托方盘，盘中放着酒菜，送给死去的鬼魂去吃，不料在途中遇上无常，酒菜为其偷吃。这种祭鬼表演，来源于佛教“焰口施食”的佛事仪式。据《佛说救拔焰口饿鬼陀罗尼经》描写，释迦牟尼大弟子阿难独居闲静处习定，半夜遇上一个名叫焰口的鬼王，声称阿难三日以后命终，并投生于饿鬼道，如要免除此难，必须在明天普遍施食于鬼神。阿难依言而行，才免于难。以后，“焰口施食”就被作为一种专门的祭鬼仪式。实施该仪式时，一般都要取一净器，盛以净水和米饭、糕饼之类，口念经咒，一手按器，然后把东西泻在地上作为祭祀鬼魂的布施。后来，施食仪式逐渐深入民间，变成一种民间普遍盛行的宗教习俗。江南一带，这种“施食”形式十分之多，如方志记载：“今俗盂兰盆会，城中衢巷，分段举行，冥镪楮衣，至期山积。夕则延僧施食，多至十余坛，以素纸绘死之袄厉故事。”①“中元前后数日，居民延僧建醮，罗酒食于地，谓之施野鬼食也。”②由此可见，目连戏中的“施食”、“送夜羹饭”等表演形式，正是对佛教祭祀仪式和民间宗教习俗的模仿，它们完全可

① 《杭州府志》卷七十七《风俗》。

② 《定海县志·风俗》。

以视为“放焰口”、“水陆法会”等佛教法事的“舞台化”。

龙彼得指出：“从目连及其他的故事看来，看似装饰的、额外的、穿插的一些戏剧成分，其实是仪式中不可缺的部分。因此这些演出不可被视为是原来情节上的附加物，相反的，戏剧的故事只是为这些表演提供一方便的框架，而这些表演其实是可以脱离故事而独立出现的。”① 这段话，可以作为对我们以上所论述的目连戏中宗教性表演形式问题的精辟概括。

（七） 目连戏的演出习俗

目连戏既与民间的宗教信仰有着密切的关系，它在人们心目中就不同于一般的娱乐性戏剧形式，而是充满着神秘色彩。人们把它看成像一件具有灵性或魔力的法器那样，既很敬奉它，又很畏惧它，一方面希望它能充分发挥宗教的魔力，把一切灾情疫疠统统赶走，另一方面又担心它会驾驭不住戏中的鬼物，以至它们跑出来为非作歹。因此人们在演出和观看目连戏时，都有着既想看又怕看的心理，一方面紧张激动，一方面又小心翼翼。为了使自己在目连戏的演出或观赏时收益更多，祸患更少，人们常常会制定一些规戒和禁忌，这些规戒和禁忌被长期地保留下来，演变为一些带有鲜明宗教特征的演出习俗。

关于目连戏演出时的宗教性习俗，我们大致可以把它们分为演员习俗、观众习俗和戏台、道具习俗三类。

1．演员习俗。演员在演出目连戏时，一般都要焚香点烛，祭祀神祇，这是为了求神保佑他们演出时平安吉利，不受鬼魅侵害。有的地方演员演出前还要吃斋、沐浴、禁房事，以示对神的虔诚。扮鬼的演员禁忌尤多，例如：化好妆后不能开口说话，不能站在露天下等等。特别是扮演“男吊”、“女吊”的演员，要在戏开演时才画上

① 龙彼得《中国戏剧源于宗教仪典考》，王秋桂、苏友贞译，台湾《中外文学》第84期(1979)。

红舌，画红舌称为“封嘴红”，意即为画舌后就不能再说话了。演员的卸妆也有讲究，装扮鬼王和男吊的演员，要跑到村外的坟堆或河里去卸妆，据说否则就会给整个村子带来灾疫。演戏结束时，必须要演一场“扫台”，即由演员扮成包公、关羽、或鬼王上场，沿台巡走一圈，有的地方还要用大刀舞上几下，表示斩尽了台上的鬼魅妖魔。演员下了台，还有“断邪”的习俗，即由大衣师傅操刀一把，在每个扮鬼的演员头上比试比试，据说这样才能驱除演员身上的“鬼气”。

2. 观众习俗。观众在观看目连戏时，也要焚香点烛拜菩萨。绍兴一带有些老太们在目连戏演出前几天，早就念好了经文，并把这些经文藏在灯笼里，到了目连戏演至“施食”、“调无常”这些场次时，老太们就把念好的经文连同灯笼、纸锭、纸钱等物一起拿到山边、河边、村边去焚化，这些东西算是给孤魂野鬼作超度的。观众在观看目连戏时，必须要从晚上开演一直看到早晨结束为止，中途不能回家，更不能邀人离开演戏场所，因为如果中途回家，鬼物便会跟随而至，而叫了别人的名字，被鬼物听见了，对此人也是十分不吉利的。有的地方还规定观看目连戏时，不能留他村的亲友住宿、吃饭，亲友们也必须自觉到外面去吃、住，而不能随便闯入人家家中。有的村中演出目连戏，观众们身上还要佩带桃枝，以此避邪。

3. 戏台和道具习俗。戏台和道具也有许多的规戒和禁忌，如演出目连戏的戏台上，要悬挂镜子、米筛、剪刀、尺等器具，镜子被认为有镇妖作用，可以使一切魑魅魍魉现形，米筛是代表鬼物十分惧怕的八卦之形。剪刀、尺等也都各各具有镇鬼伏妖的灵性。有的戏台上还要悬挂纸扎的无常帽、牛头马面帽、虾兵蟹将帽等等。演出结束后，所有纸扎的道具都要烧掉，有的地方把这种风习称为“烧大牌”。

所有的演出习俗，不外乎反映了人们这样几种宗教心态：其一是对鬼神的敬重。人们认为鬼神的力量高于自己，自己做不到的

事情，可以借助鬼神的力量来做到。正因如此，他们对目连戏中的鬼神顶礼膜拜、烧香念经，以求神灵保佑，鬼魂太平。其二是对鬼神的畏惧。由于鬼神有人所达不到的力量，因此人们对它们常会感到恐惧，江南人民最害怕的是孤魂野鬼，认为这些野鬼四处游荡，或向人讨替代，或危害人的生命安全，因此要想尽办法来对之进行防范。于是，在观看和演出目连戏时，便会产生出种种禁忌，如不能说话，不能回家等等。乌丙安说："禁忌的迷信是一种消极防范性的信仰行为和手段，在生产落后，生活贫困及人们不能充分掌握自己命运的条件下，禁忌习俗有较强的麻痹作用。"①目连戏演出时所产生的种种禁忌，其原因也正是如此。其三是希求用一定的方法对鬼神进行镇压。人们当然不会完全消极地屈服于鬼神的压力，他们也在寻找一定的方法来对付鬼神的侵害，因此，在目连戏台上，人们高高地挂起了无常帽、米筛、剪刀这些使鬼物害怕的东西，有时也派出在人间具有很大威慑力量的关羽、包公来制服台上的鬼物，以此求得生活和心理上的安宁。当然，这些方法的实质是十分可笑的，因为不但它们并不可能对鬼神产生作用，更何况实际上世上也并无鬼神的存在。但是对于古代人们来说，他们要战胜鬼神，取得人的自由和解放，求得心理上的安宁和平衡，这些方法似乎都是必不可少的。

二 醒 感 戏

（一） 醒感戏的产生原因和历史渊源

醒感戏，也叫"省(xin)惑戏"、"省诀戏"、"做殇"等等，是一种流传于浙江永康一带的宗教祭祀戏剧，除了永康县以外，其影响还波及到与永康毗邻的缙云、东阳、义乌、武义等地。醒感戏的主要剧目

① 乌丙安《中国民俗学》，辽宁大学出版社1985年。

共有九本，即《逝女殇》、《狐狸殇》、《摅城殇》、《溺水殇》、《断缘殇》、《孝子殇》、《毛头殇》、《草集殇》、《精忠殇》，亦称作“醒感九殇”。从这些剧目的名称上看，共同的特点是都带有“殇”字。所谓“殇”者，我们在“目连戏”部分已经作了简单的解释，即是指因非正常的原因而早死的人。按照永康一带民间迷信说法，非正常死亡的情况共可分为三十六种，如天殇（雷击）、地殇（地震）、水殇、火殇、虎殇、蛇殇、犬殇、打殇、跌殇、树殇、刀殇、箭殇、酒殇、药殇、食殇、饿殇、吊殇，以及瘟、痨、痘、烂、痛等病殇等等。人们认为这三十六殇鬼冤孽最为深重，而且也最不安分，因此一定要好好祭祀超度，使冤魂屈鬼得到安抚解脱，避免同冤魂屈鬼的“作乱”给人们带来的不幸和灾难。旧时永康地区为三十六殇鬼做超度的祭祀活动十分频繁，这除了宗教上的原因以外，还有其不可忽视的社会历史条件。永康地处丘陵地带，人多地少，农业生产过去一直比较落后，很多农民弃农从工，学起了补锅、修伞、打铁、铸瓢、制作锡器、竹器、藤器等手艺。为了做生意，他们离乡背井，到很远的地方去谋求生路，虽然他们中的部分人也能勉强糊口度日，然而大多数人却难以维持生计，还经常要受到抢劫偷盗，疾病灾害，毒虫猛兽的侵袭，因此常常客死他乡，魂留异处。在家的亲属不能使自己的亲人死而复生，便只有为他超度祭奠一番，以表对于亡灵的安抚和纪念，这就是永康地区盛行“做殇”活动的社会原因。

醒感戏正是在适应这种宗教需要的基础上逐渐兴盛起来的。为了要使死去的亡灵感受到“精神上的愉悦”，演戏当然就必不可少，同时，人们要形象地表现冥间地府的“生活”，亲眼目睹鬼魂亡灵的“活动”，这也只有借助于戏剧的形式才能得以实现，因此醒感戏便成为永康地区超度鬼魂亡灵时经常需要和利用的一种节目。醒感戏中每本都有“殇”字，这表现了为各种不同形式的殇鬼做超度的内容，如《毛头殇》是超度上吊而死的殇鬼，《溺水殇》是超度溺水而死的殇鬼，《断缘殇》是超度被鸟啄死的殇鬼等等。可见醒感戏

的宗教性质十分明显。

从醒感戏的历史渊源来看，它与当地民间道教活动有着十分密切的联系。醒感戏的演员，自称信奉"师教"，即把自己看成是天师道的成员。醒感戏中具有大量表现张天师作法破敌，超度鬼魂的内容，很多表演形式和手势动作，也都带有道教作法和道场活动的特点。特别是醒感戏演出的自始至终，都伴随着具有超度亡魂性质的"翻九楼"仪式活动。由此可见，无论是醒感戏的形式、内容，还是醒感戏的演员和演出环境，都带有深刻的道教印记。醒感戏与道教的密切关系更重要地还表现在：醒感戏在其形成之初，本是道教超度祭祀仪式活动的一部分，以后随着时间的发展，这种超度祭祀仪式中逐渐增加了戏剧的成分，才发展成为如今这种"醒感九殇"的形式。我们从醒感戏的整体结构来看，"九殇"互相之间都有较大的独立性，而且形成的时间也各有早晚，此可说明"醒感九殇"最初时可能并不是一起产生，而是在道教超度祭祀活动中一个个地被吸收进来，然后才成为现在这个样子的。

了解了这一点，我们在考察醒感戏时，就不会不注意当地道教活动这一宗教背景对于它的影响，而且还可以根据道教在当地活动的盛衰情况和主要特点，来追寻有关醒感戏的起源及其发展线索。根据《永康县志》记载，永康在南梁时就建有延真观、崇道观和紫霄观等几座道观，到了宋元时，当地又大兴土木，重建了这几个道观，并新建了修真道院、全真道院等几座新的道院。从道教流派上看，永康地区主要属于江西龙虎山天师道体系，天师道在北宋时开始崭露头角，陆游《老学庵笔记》卷五记载："信州龙虎山天师张道陵后世，袭虚静先生号，蠲赋役，自二十五世孙乾曜始，时天圣八年也。"到了元代时，元世祖忽必律召见了三十六代天师张宗演，命他总领江南道教，"掌管太上老君的教法"，使龙虎山的正一教势力大盛。这些历史情况说明，宋元时期是永康地区道教盛行发达的阶段。由于醒感戏和当地道教活动的密切关系，可以推知醒感

戏也正是在这样的环境和条件下发展起来的。我们现在虽然还不能以此断定醒感戏就是形成于宋元之时，但是此时期的道教活动对醒感戏的形成起过一定的推动作用，成为孕育和产生醒感戏的土壤，这一点却是无庸置疑的。

当然，说到醒感戏的起源问题，我们不能单从宗教活动方面来下结论，因为醒感戏毕竟已经发展成为一种具有一定审美功能的戏剧形式，并不等同于一般的道教仪式，因此，我们在考察醒感戏的历史渊源时，也必须同时结合它在剧目、唱腔等方面的特点来作综合的分析。醒感戏中的剧目形成时间有早有晚，一些较早的剧目，与早期南戏的形式比较接近。如《逝女殇》描写卖花女苏维清屈死之后，化作逝女与秀才赵贵清结为夫妻，其内容与早期南戏《朱文走鬼》十分接近。又如《精忠殇》是写岳飞尽忠升天故事，不少场次演秦桧夫妇在阴司遭受惩罚之事，其情节比较接近于南戏《秦太师东窗事犯》和元杂剧《地藏王东窗惩事犯》。以上事例可以说明，醒感戏中的一些剧目，早在宋元时期就已经形成了，可见醒感戏发展历史的悠久。

从醒感戏的唱腔特点来分析，醒感戏主要采用的是侯阳高腔和松阳高腔。高腔系统在戏曲唱腔中历史较为古老，其特点是以锣助节，帮腔伴唱，格律粗疏，曲白相间，似唱似诵，说唱合一，并常带有像“啊”、“咿”、“来”、“罗”、“哩”之类的尾部拖腔，这些都说明了高腔系统唱腔的古朴。高腔系统在明代万历年间达到鼎盛时期，这种唱腔为醒感戏中所保留，可见醒感戏的演唱形式也是比较古老的。特别是其代表剧目《毛头殇》，运用的是一种当地特有的“毛头腔”，这种声腔带有浓厚的山歌风味，淳朴原始，具有明人所说的那种“即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌”的早期南戏唱腔特点。

醒感戏的表演形式也保留了许多古朴原始的面貌，戏中穿插很多与剧情内容关系不大的杂技节目，如“舞叉”、“耍棍”、“拼刀”、

“十八吊”等等，与张岱《陶庵梦忆》中记叙绍兴搬演目连戏的情况相似。这种戏中穿插杂耍武技的特点，是我国戏剧形式尚未成熟，结构松散的表现。

综上所述，我们认为醒感戏是一种起源悠久古老的宗教戏剧形式，它大致上在宋元时期开始孕育，在明代时逐渐发展，清代时广为盛行。从它的性质来看，最先它起源于超度鬼魂的宗教仪式活动，后来逐渐吸收了一些戏剧剧目，发展成为一种宗教色彩十分浓厚的戏剧艺术形式。它的形成和发展，代表了宗教仪式戏剧化，宗教观念凡俗化的过程，同时，也为我们研究和考察宗教戏剧形式提供了一个很好的范例。

（二） 醒感戏的演出概况与伴随仪式

醒感戏的演出时间一般都在秋冬之际，比较集中在农历十至十一这两个月份，这段时间里农忙已经结束，村中家中便要开始考虑祭祀亡灵和演出醒感戏之事了。醒感戏演出时常常伴有一定的宗教仪式活动，最典型的是与当地特有的超度鬼魂仪式“翻九楼”结合在一起。一般来说，翻九楼时必定要穿插醒感戏，而醒感戏也非翻九楼时不演，所以，翻九楼活动是醒感戏演出时主要的伴随仪式。

这种活动一般由佛教、道教、师教（即醒感班）三教共同行仪，佛教单独设坛，在寺庙里诵经念佛，道教与师教则在广场里搭起高台，道教打醮作法，师教醒感班表演醒感戏。醒感戏的演出一般都要连续举行三年，据说殇亡之鬼冤孽深重，非三年不能完其功德。第一年称为“起九楼”，历时一天一夜，除了做道场外，晚上演一本醒感戏的代表剧目《毛头殇》。第二年称为“暖九楼”，做三天三夜道场，晚上演《毛头殇》等五本剧目。第三年称为“翻九楼”，是三年中场面最大，仪式最隆重的一次，历时五天五夜。村民们要事先选定黄道吉日，在广场上搭设“九楼坛”，请醒感班演戏。第一天下午，由道教法师宣读各类“文书”，其意主要有二，一是请求上天各方大

仙、祖师，下界各方神祇赴坛听诵，二是通告三十六殇鬼等待超度，晚上则由醒感班演《逝女殇》。第二天，上午做祈祷六畜兴旺之类的道场，下午演《狐狸殇》，夜晚演《撼城殇》(即《孟姜女》)。第三天，上午由醒感班演员表演"翻三界"，用三张方桌平放广场之上，摆成一个"品"字形，上面再各复三张桌子，三个演员在桌子上表演各种杂技动作，如白鹤展翅、金鸡独立、十八吊等。下午演《狐狸殇》，晚上演《目连救母》。第四天，上午表演"翻五台"和"捣五谷"，"翻五台"是在广场上用桌子摆在五处，成一梅花形，每处桌子三张，叠成三层高台，每个高台上有两个演员在上表演杂技。"捣五谷"是由一人躺在台板上，两人抬一石臼置其腹上，倾稻谷数斤于石臼内，然后抡起杵棒在其腹上舂米。下午演《忤逆殇》，夜场演《毛头殇》。第五天，是翻九楼的正日，这一天要在广场上举行翻九楼大典。上午会脚们抬出猪羊放在广场上祭祀，场中放桌子十张，一一堆叠，搭成一个三丈多高的高台，另立两根木柱，一长一短，分别绑于桌腿上，木柱之间再绑一根横档。翻九楼时，方圆几十里的村姑山民会集而至，各路演出戏班也纷纷纠集，广场上鞭炮齐鸣，锣鼓喧天，人山人海。醒感班演员数人腰扎捆包，一边念咒诵经，一边表演各种动作，从一层层桌上倒翻至顶端，到顶端后，其中三人再沿绳倒翻至九楼柱尖和横档上，开始表演各种惊险奇特的杂技动作，如"十八吊"、"金鸡独立"、"白鹤展翅"、"竖塔"、"龙戏水"等等。此时广场上鞭炮声、鼓乐声、诵经声、咒语声响成一片，气氛十分热烈。在表演这些动作时，演员还要不时喊出一些"恶语"，如"人死没地方钻啦"、"人死被乌鸦吃啦"等等。喊这些话的原因是由于永康地区很多人在他乡死于非命，或被乌鸦啄食，或被虎豹吞吃，翻九楼时每叫一句，就是多超度了一个这样的鬼魂。

杂技表演结束，演员要向观众抛撒馒头，馒头有超度亡魂，向鬼施食之意，故被人看作是吉祥之物。馒头抛落以后，观众群起抢之，据说吃后可以祛邪。有的拿它去喂猪，猪吃了以后也可以膘肥

体壮。

翻九楼的仪式结束以后，当天下午演《草集殇》，夜晚演《精忠殇》。至此，历时三年的醒感戏演出活动才算全部结束。

醒感戏有时也和当地的“忏兰盆”、“水陆道场”等仪式活动结合进行。“忏兰盆”期限六天六夜，第一天称“忏琉璃”，是为了祭祀神佛而设置的，后五天行“化库”、“化封”之仪，意在超度已故的三亲六眷，在此期间常请醒感班来做戏。“水陆道场”也是为了超度鬼魂所做的，这时醒感班除了演出醒感戏外，还要表演一个“抄江”仪式，由醒感班演员扮成“牛头”、“夜叉”、“判官”、“小鬼”、“老太公”（无常）、“船公”、“船婆”等，另外还扮“三大将军”各一，一个法师头戴法巾，金刚箍，身披法衣，左手作诀，右手执剑。另一法师手执“龙角”、“神锣”，道士则挥舞着麻鞭，后面由参加“水陆道场”的会脚们赶着九头牛，架着九步犁，从法坛走下，抄游所有与会者所居住的村庄、水塘，并由法师挥剑策鞭，驱赶邪鬼。“三大将军”还要在二人抬的竹杠上做翻杠动作。

醒感戏的演出不但和宗教仪式活动关系密切，有时还和当地的一些民俗活动结合在一起，如当地盛行的“斗牛”、“踩火”等民俗活动，常常在醒感戏演出时进行。摊贩们则在空地上摆设各种酒菜瓜果、衣饰穿着、日常杂货等摊子，招徕顾客。也有聚众赌博，测字算命等各种愚昧无知的民间陋俗活动，还常有许多戏班同时“斗台”或“拼台”的现象，开演时请到醒感班子十多个，谁演得好，谁就占了上风，有时还请其他民班同时演戏。据一些老艺人回忆，宣统时当地演醒感戏有十二个班子拼会场，还有一次民国年间的演出，有三十六个班子拼会场。因为班多台少，时间又有限，因此除了醒感班日夜场均都演出外，其他本地的徽班、三合班只能演出一台戏，可见当时演出风气之盛。[①]

---

① 有关醒感戏的部分内容，这里主要参考了黄绍良《省感戏盛衰考略》（浙江省艺术研究所编《艺术研究》第六辑）等有关文章。

（三） 醒感戏的宗教性思想内容

醒感九殇的题材不一，有的叙述历史故事，有的反映生活风情，有的描写秀才淑女，有的表现师公道士，但是它们所体现的主题思想，却一致带有浓厚的宗教色彩。与目连戏一样，醒感戏中大量地表现了"善有善报，恶有恶报"的因果报应思想，如醒感戏的代表剧目《毛头殇》，描写永康钱婆塘村年轻姑娘钱花姐，本是毛火垄家的童养媳，花姐二十岁时，她的丈夫毛头才七岁，因此花姐感到十分痛苦。后来花姐与货郎罗三培相识，两人产生了爱情，此事被毛头发现后，毛头父母将花姐赶出家门。花姐的姑母王氏是个刁恶的妇人，她唆使花姐假上吊，以此向毛头家敲榨。不想花姐却真的吊死，阴魂进入地府后，阎王审清了她的冤情，让她还阳与货郎成亲，而王氏却被阴曹地府"千刀万剐，灭了神光"，受到了应有的惩罚。这个故事虽然有着为好人伸张正义，让坏人罪有应得的进步愿望，但是这种愿望的实现主要是通过宗教的力量，如果没有阴曹地府的存在，没有阎王鬼判的"秉公断案"，那么花姐的冤情就不可能审理清楚。同时，花姐之所以能还阳，是因为她生前是个"吃三家斋"的信善人，而王氏之所以被千刀万剐，也是因为她为人刁钻，搬弄是非，这些都清楚地体现了戏中的因果报应思想。再如《精忠殇》中，描写秦桧之妻王氏是个残忍、凶恶的刁婆，她不但唆使秦桧害死岳飞，而且还拒绝接受地藏王的劝告，最后终于被阎王派无常、牛头马面等捉拿归案，打入十八层地狱，并被割去舌头，而岳飞的冤魂则受到张天师的超度，终于升天为神。

醒感戏思想内容上的另一个重要特点，是体现了浓厚的宗教伦理观念。宗教作为一种社会意识形态，它对人的影响固然主要是依靠冥间地府、鬼灵神祇等宗教工具的作用，但是这些东西毕竟比较虚幻、超脱了一些，与现实生活还有一定的距离，因此，宗教还要依靠一定的伦理观念来约束人的行动，影响人的思想，并把宗教

鬼神观念与社会伦理道德糅合在一起，特别是在宗教逐渐推向民间的时候，这种特点表现得尤为明显。例如民间常说，某某人因为不孝而遭雷打，某某人因为贪色而被鬼迷，某某人因为失节而被牛头马面锯断等等，这些社会伦理问题借用鬼神力量来进行解决，实际上说明了宗教观念对社会伦理道德的渗透、吸收和融合。

这些宗教伦理思想，在醒感戏中有着多方面的体现。例如在《狐狸殇》中，书生龚文达早年丧父，其母望他早成功名，但是他却迷恋由殇女之魂所化的狐狸精，与之卿卿我我，如胶似膝，以致耽误了考期。后来被张天师识破，才挽救了龚文达。这体现了戒淫欲、不贪色的伦理思想。"戒淫欲"早已是佛教五戒之一，戏中又糅合了张天师超度鬼魂，破除淫欲的内容，可见其宗教伦理色彩是非常鲜明的。

"孝道慈悲，好生恶杀"，是道教佛教共有的思想，这种思想在醒感戏中也有明确的表现。如《忤逆殇》描写书生桑孟益上京赶考，高中以后，全家皆大欢喜，其父找到京都，但是桑孟益却嫌其贫穷反目以对，终将其父打死，最后桑孟益被天诛地灭，而其父则还阳复苏。对不遵孝道的桑孟益，戏中从宗教的角度出发进行了鞭挞和惩罚，以此警劝世人要恪守宗教伦理规范。醒感戏中还有一些情节，渲染了吃斋信佛的重要性，如《狐狸殇》中的龚文达，不信鬼神，甚至砸坏神像，惹得城隍老爷大为恼怒，于是便启奏玉帝，派遣了狐狸精来误其功名。又如《目连救母》中的刘氏本是吃斋念佛人，后来却撤斋开荤，吃起了火烤羊，因此罪孽深重，被打入地狱遭受磨难。而《毛头殇》中的花姐，也正因为一直吃"三家斋"，才受到阎王的宽恕，被发放还阳重新做人。这些情节，同样体现了宗教性的伦理思想。佛教主张人生是痛苦的，因此要通过吃素修行来求得解脱；道教虽然比较看重现世的享乐，但是也有所谓"目不贪五色"、"耳不贪五音"、"鼻不贪五悉"、"口不贪五味"、"身不贪五彩"的"五戒"。总之，清淡寡欲，吃素戒荤，才能进入宗教的圣地，而供

奉神佛，尊崇寺庙，更是宗教最基本的信条。醒感戏把这样一些宗教思想，通过艺术形象的手段一一表现出来，相对那些抽象的宗教说教而言，这种表现更加栩栩如生，更有社会影响和感染力量。

除了表现因果思想和宗教伦理观念，醒感戏还显示了宗教力量的强大。如《逝女殇》中写毛窟窿之妻苏维清屈死之后，因阳寿未满而化为逝女，与秀才赵贵清结为夫妇，被毛窟窿发现后告到衙门，可是衙门知府真假难辨，后来告到开封府，包拯使用了具有魔力的“轩辕镜”，才辨出原来她是个阳寿未尽而屈死夭殇的鬼魂。张天师的神通更是广大无穷，他能识破迷惑书生的狐狸精，能为各种夭殇的冤魂屈鬼超度，甚至还能卫国退敌。如《溺水殇》描写番兵入侵中原，朝中丞相为泄私愤，设计陷害挂帅出征的裘德卿，裘德卿被水围困，又遭番兵伏击，这时张天师运用法术，驱水淹没番兵，终于取得了胜利。醒感戏中还充分表现了各种鬼灵神祇的力量，如玉皇、城隍、地藏王等，他们善做好事，经常拯救那些陷入困境或迷途中的正直、善良之人，而阎王、小鬼、牛头马面、阴曹地府，则是作为一种惩处邪恶势力的代表人物出现的，它们追缉凶犯，整治愚顽，把侵占和危害人们利益的坏人打入十八层地狱。戏中通过对这些宗教人物、法力、神道的宣扬，告诉人们宗教力量的强大和不可战胜，它能明察秋毫，洞见一切，因此，无论世人的一举一动还是一言一行，都瞒不过宗教的眼睛。这样，人们便不敢随便为非作歹，胆大妄为，而只有修身养性，吃斋念佛，才能得到好的报应。宗教的劝世意图和伦理观念，于是也就在这种潜移默化的教育中得到了具体的实现。当然，这只是问题的一个方面。从历史条件上看，当时在高度专制化的封建社会里，人们希望战胜邪恶，伸张正义，但是又不可能拿出实际的办法，于是便只有借助于鬼神的力量来实现自己的意愿，以那种虚幻的形式来获求精神上的满足。恩格斯说：“在各阶级中必然有一些人，他们既然对物质上的解放感到绝望，就去追寻精神上的解放来代替，就去追寻思想上的安慰，以

摆脱完全的绝望处境。"①这就是醒感戏思想内容上带有强烈宗教色彩的社会原因。

（四） 醒感戏中的宗教性表演形式

前已论及，醒感戏是一种为了超度鬼魂，祈求太平而演出的戏剧形式，与宗教仪式"翻九楼"、"忏兰盆"、"水陆道场"等紧密结合在一起，因此它的表演形式也像目连戏一样带有很强的宗教色彩，在目连戏中所有的一些"赶鬼"、"调鬼"和"祭鬼"形式，在醒感戏中也同样有所表现。如《精忠殇》中，阎王派无常、小鬼，牛头马面等去捉拿秦桧之妻王氏，王氏从台上逃下，无常、小鬼和牛头马面则在后面追赶，此时台上放起火炮，敲锣打鼓，号角齐鸣，王氏要逃到村外，卸了妆以后才能回来，这种表演形式实际上也是古代驱傩赶鬼仪式的遗留，和目连戏中的"趯吊"、"逃台"的性质和意义是完全相同的。比目连戏中的赶鬼形式更能看出驱傩意义的是，追赶王氏的小鬼和牛头马面都戴有面具，这和历史材料中描写的驱傩活动时"掌蒙熊皮"、"黄金四目"的化装打扮似乎有着更多的一致性。

祭鬼形式在醒感戏中也有多处表现，如醒感九殇中几乎每一本都要出现张天师超度鬼魂的形式，这一形式的表现与现实生活中道士所做的祭祀超度活动完全相仿。戏中还有很多"请路头鬼"的表演，或穿插于戏中，或出现于戏头戏尾。如《小毛断三曹》(《忤逆殇》)中，开头就有一人用盘端着酒、豆腐、鸡蛋面等祭祀礼品，去祭奠死在路边村头的孤魂野鬼，后被无常发现后偷吃。这种"请路头鬼"的形式，在当地民间七月十五的祭祀活动中也完全可以找到它的原型。另外，醒感戏中也经常出现冥间地府的场面，每当鬼魂人物上场，就要表演一番调鬼活动，如翻跟斗、对打、十八吊等等。

---

① 恩格斯《布鲁诺·鲍威尔和早期基督教》，见《马克思恩格斯全集》第十九卷，人民出版社 1972 年。

值得一提的是，醒感戏中还有很多道士在驱鬼捉妖、超度亡灵等醮仪活动中所用的表演动作，如打手诀的动作，在醒感戏中很多场次里都有出现。据说这些手诀很有灵性，魑魅魍魉见之都会害怕，这与醒感戏主要由道士演出有很大关系。但是当然也并非所有道士都用手诀。就浙江地区情况来看，由于道士体系不同，其活动形式也有一些不一样，如金华以北地区的道士善于画符念咒，被称之为“道士先生”；而丽水等地的道士则善于捏诀和歌舞，被称为“师公”或“法师”。永康地区与丽水相近，道士系统上受其影响，因此手诀、舞蹈等，便被大量地搬入到由他们主持演出的醒感戏中来了。

（五） 醒感戏的演出习俗

醒感戏的演出习俗大致可分为演员和观众两个方面。

1．演员习俗。醒感班的演员是一种宗教组织的成员，他们信奉“师教”，拜道教领袖张天师为教主。醒感戏的演出对于他们来说，虽然也带有一定的艺术表演的意义，但是更重要的是一种实现宗教使命与意图的行为，也即是说，醒感班的演员把演出醒感戏主要地是看成一种敬神祀鬼的活动，因此他们不仅要严肃、恭敬、小心翼翼地来完成醒感戏的演出任务，而且还要在演出时和演出前后执守一定的规仪，以表示自己的虔诚。随着历史的发展，这些规仪已经逐渐与演戏本身融为一体，演员们每次演戏，就会同时演习一下这些规仪，这样，便逐渐形成了醒感戏演员独特的宗教性习俗。下面，大略叙述一下演员演出时的有关习俗：

演员自报到日起（当地民间称之为“归场”）每天早晨要净厨、斋戒、念咒，以表心意之诚。然后由演员数人到每个会脚（即举办这一活动的会员）家里去“供灶”，供灶的方式除了点上香烛，供上糕点，还要向灶君作番“宣誓”，其大意是从今日起开场演戏，为了表示虔诚之心，特地净厨斋戒，请神君保佑演戏太平等等。拜过灶神以后，演员们带着衣帽披巾，来到村内本保、土地、乡主等庙中去一

一拜奉，每一天戏演完后，再要到灶君面前礼拜一次，称为"收灶"。土地、本保等神处也要各各再去拜过。

为什么要这般隆重地求拜灶君、土地、本保等神祇呢？原来民间认为，所有神祇可分为上、中、下三界，天神如玉帝等为上界，地神如阎王等为下界，人神如灶君等为中界。中界之神专管人间事务，是上达天界，下通地界的信使。如果世上有人犯罪，中界神祇会马上向其他二界报告，然后给予惩罚，因此此界之神不可以得罪。醒感戏演员要演戏，当然也要事先给灶君等中界神祇"打好招呼"，请求他们转告天界地界，请下天神地祇前来看戏，接受祀奉。

开始演戏时，演员们还要进行接神、祭台、点绛、化文书、化布告等活动，所接之神有多位，特别要请到张天师，演员们在张天师像的面前点起香火、蜡烛，祈求他保佑戏的正常开演，俗称"向张天师请兵"。所请之神的名字都用红纸写出，并写上请神光临、多多保佑之意，语气如同奏章，这称为"文书"。另外还要给鬼灵亡魂发出通告，要它们到九楼台下听候劝诫，等待超度，这些内容同样写在纸上，这称为"布告"。"文书"和"布告"都要在演戏时烧化，烧时摆上三牲祭礼，一边敲锣打鼓，一边顶礼膜拜，一边焚烧化书。

演戏的最后一天，醒感班演员要参加由道士主持的醮事仪式，祈求玉帝等神保佑全村人口平安，健康长寿，六畜兴旺，五谷丰登。醮仪结束后，演员才开荤，开荤也有一定的规仪，每人吃面一碗，面内放猪肉和猪油，凡是参加演出的人都要享用此面，称为吃"落醮面"。演出结束后，演员要再次点起香烛，供起张天师等神像，这是表示向神禀告戏已演完，感谢神的佑助，以及请神返回天界之意。

2．观众习俗。旧时的观众和醒感戏的演员一样，他们并不是把醒感戏的演出活动单纯地看成是一种戏剧表演，而且也把它看成是一种祀奉神祇、超度鬼魂的宗教活动。我们且看他们的一些具体习俗：在醒感戏演出的第三年举行"翻九楼"大典时，他们宰杀了准备三年的肥猪肥羊，这些肥猪肥羊的嘴里要塞上一个橘子，

背上贴上一张红纸，猪的项后还要留着一撮鬃毛。人们把这些作为祭礼的猪羊放到架上，抬着在街上巡游一番，然后把这些祭礼放到广场内的九楼柱前。此时的演戏广场上香烟缭绕，诵经不绝，观众们在九楼柱前纷纷放上供品，不计其数的猪羊祭礼在广场上成排而列，猪羊祭礼的前面摆着几个香案，观众们一面点烛插香，一面暗暗许愿，如保佑家人在外平安，保佑先祖亡灵早日升天，保佑小孩健康，老人长寿等等。特别是家中有人夭殇而死的，早就在醒感班来到之前就折好了锡箔、纸船等物，放在纸箱内，到了戏开演时，就把纸箱抬到广场上，一边念诵，一边烧纸，有的还把纸船送到河边烧掉。在翻九楼的仪式中，当醒感班的演员扔下馒头以后，观众们便蜂涌上前争抢，认为这种馒头作为祭祀之物，就有一定的神性作用，吃了能够保太平，即使用来喂猪，也会使猪得到吉祥之气。

三　僮　子　戏

（一）僮子戏的宗教性质和流布状况

僮子戏主要流传于江苏省南起南通，北至连云港一带的广大农村中，它的形成和发展与当地民间巫师——僮子的祭祀活动有着十分密切的关系。过去僮子被看成是能够沟通神、人、鬼之间关系的重要人物，因此在民间享有很高的威望。当地农村中如遇祭神祀鬼，消灾求福，驱邪逐疫之类的宗教事务，必须要请到僮子来做祭祀仪式，这称为“上僮子”。“上僮子”的仪式一般包括请神、送表、献酒、送神等等过程，有的还要加上“叫魂”、“添寿”等特殊形式。为了更加形象地表现神灵们的广大神通和奇特身世，同时也为了更好地发挥娱神娱人的祭祀作用，僮子们在进行这些仪式时，常常还要穿插一定数量的文艺形式，如说唱、戏剧等等，其中的戏剧部分，后来便发展成为僮子戏。由此看来，僮子戏是从巫觋祭祀

仪式中产生、发展起来，并且由作为巫觋的神职人员——僮子表演的戏剧形式，这就体现了它不同于一般戏剧形式的宗教性质。

本文主要论述的是僮子戏中的一个分支——南通僮子戏（下文所称僮子戏者，皆指南通僮子戏，不再另注）。它流传于南通市、南通县，以及如皋、如东二县的部分地区，与江苏省其他地区的僮子戏相比，南通僮子戏的源头并不十分悠久，南朝时期，南通还是长江江口中的一个沙洲（俗称“壶豆洲”），直至唐末天佑年间（904—907），南通开始与长江北岸的如皋等地联成一片，成为现今的南通陆地，至五代后周德显五年（958），才正式建置通州。而在其北部的泰州、盐城一带，其文化历史传统要比南通早得多。鉴于现今南通北部很多地区都有僮子戏存在的事实，我们大致可以推定南通的僮子戏是由其北部地区传入的。

但是，南通僮子戏的形成发展并不仅仅是一种文化因素简单作用的结果。南通成陆以后，迁居此地的移民来自全国东南西北各个地区，其中尤以苏南、上海、浙江一带的江南人民为多，据调查资料证实，五代十国时期，明代和清代，都有大批江南移民迁至南通地区，这些江南移民不但为推动南通的经济发展作出了努力，而且也对南通地区的语言和生活习俗等方面产生了重要的影响，使南通的文化特征中注入了许多江南的因素，特别是南通部分方言中的吴语倾向十分明显。因此，南通的僮子戏虽然渊源于苏北的宗教戏剧系统，但却深受江南文化的影响，这主要表现在它的语言、声腔和表演形式，都带有一定程度的江南特征。这里，我们把南通的僮子戏列入吴语地区宗教祭祀戏剧的研究范围，其依据也在于此。

若要探究僮子戏在南通地区流传盛行的历史原因，大致不外乎以下几个方面：1．古代的南通地区是个十分贫穷落后的地方，这里农业不发达，经济主要依靠盐业生产，唐玄宗时曾在南通开辟盐场，并把很多囚犯流放于此从事盐业劳动，这些囚犯便成为南通

最早的居民。唐代以后，各地人民大多是由于兵燹、灾荒等祸患而避难于此。当时南通交通闭塞，经济、文化非常落后，因此人民的生活十分窘困，有诗这样描写旧时南通盐民的生活："煮海多穷民，黑黎面如鹄。万灶一缕烟，煎熬盐易粟。如入陶穴居，四时皆暑酷。安得采风者，照以光明烛。"①在痛苦生活的煎熬中，人们感到无所寄托，无所追求，因此只能寄希望于神灵和冥间，希望借助它们的力量来满足欲望，实现理想。另外，人们也幻想以人间的艺术享受向神灵鬼魂换取现实的幸福，通过演戏的方式获得神灵鬼魂的怜悯和佑助。2．古代的南通由于经济、文化落后，文艺娱乐活动很少，戏剧形式更为鲜见。明代嘉靖以前，不要说一般劳动人民与戏剧无缘，甚至连富户大族也不易看到演戏的场面。据有关资料记载，嘉靖甲寅(1554)前夕，"贵家巨族非有大故，不张筵，不设彩，不用歌舞戏。闲有一焉，则里中子弟群往观之，谈说数日不休。"②可见当地人民要观看一次戏剧是多么的困难。在戏剧形式极为少见，而人们的艺术审美需要又日益增长的情况下，本地土生土长的僮子戏便成为广受人们青睐的一种文艺表演形式。当然，僮子戏的表演艺术是十分简单粗糙的，同时，直至清末时期，僮子戏还始终没有从宗教仪式中脱离出来，因此在表演时往往是鱼龙混杂，艺术形式和宗教活动交杂在一起。但是对于当地的劳动人民来说，却没有计较这些问题，他们把僮子戏看成是一种绝无仅有的艺术享受，他们从中听闻到神灵和现实世界的故事，观赏到离奇和惊险的杂技武术，也从中获取到精神上的愉悦和快感，所以僮子戏能够长期以来在南通地区盛行不衰。3．南通僮子戏在南通广为流传，这与南通方言的复杂性也不无关系。南通地区由于移民众多，四方杂处，方言情况极为复杂，其主要成分，一种是来自江淮地区的下江官话，一种是来自江南地区的吴语方言。这两种方言的交会，又

① 彭际泰《吕四场十景诗·灶舍炊烟》(《两淮道册金沙场志·吕四》)。

② 陈尧《八书·宴书》，见《崇川咫闻录》卷三《榕冈文集》。

形成了南通本地的特殊方言。只就南通县本身的语言而言也并不统一，它的一部分居民讲南通本地方言，另一部分居民则讲吴方言。这种复杂的方言因素，造成南通僮子戏语言和声腔上的很大特殊性,它可以使当地人听来津津有味,兴趣横生，然而也可以使外地人听来不知所以,兴味索然。这种复杂的方言因素,也影响了当地人对其他戏剧形式的接受和理解，南通人难以听懂用其他方言演唱的戏剧,这就促使他们对僮子戏更有了特殊的偏爱和好感。

（二） 僮子戏的发展和演化

南通僮子戏由当地民间祭祀活动逐渐发展成为一种成熟的戏剧形式,其过程不但历时悠久,而且也较复杂，它大致经历以下四个阶段：

1．祭祀歌舞与杂技阶段。早在原始时代,由巫觋主持的祭祀仪式中就有大量的歌舞表演,由巫觋表演的祭祀舞蹈,已经具有了一定的原始艺术的性质。在祭祀活动中，巫觋们还要哼唱一些歌调,这同样是为了模仿神灵的声容笑貌,或者是向神灵表示敬奉之情。作为巫觋祭祀形式之一的南通“上僮子”仪式中，当然也含有大量的祭祀歌舞活动,如“上僮子”中经常表演的“走表”,其意是表示向神灵递送邀请它们前来参加盛会的书信，其中就有很多形象有趣的舞蹈动作,僮子们或两人对走,或三人盘旋,或左右穿插,或前后交错,或走八字形,或走梅花形。据说僮子的某些舞步还有特殊的历史根源,它们是来自大禹走路的步子“禹步”,《扬子法言·重黎》篇载：“昔者姒氏禹也,治水土,涉山川,病足故行跛也,禹自圣人,是以鬼神、猛兽、蜂虿、蛇虺莫之螫身，而俗多效禹步。”由于大禹治水时伤了脚，故走路歪歪扭扭,后世的神职人员如僮子、道士等把大禹看成是圣人,把他走路的样子吸收到祭祀活动之中,于是便逐渐成为一种特殊的祭祀舞蹈动作了。另如“上僮子”中“开门接驾”、“取水点净”、“开方收方”、“谢送五路”等等表示请神敬神的动

作，也都是通过一定的舞姿得以表现。僮子们一边做着舞蹈动作，一边还要哼唱各种歌调。

"上僮子"仪式中的祭祀歌舞，虽然还谈不上是戏剧的形式，但是它们对僮子戏的形成发展却起着重要的作用，僮子戏中的不少戏剧化动作、台步和唱腔，正是从这些祭祀歌舞中发展而来的，现在僮子戏所采用的舞台表演，基本上仍然沿袭着过去"上僮子"时的一整套动作模式，而上圣调、拜斗调、添寿调、秉烛调等一系列僮子戏中的基本声腔，也完全是由原始祭祀仪式中的一些宗教性歌调发展而来的。由此可见，南通"上僮子"仪式中的祭祀歌舞，是南通僮子戏形成发展过程中的最早胚胎。

除了祭祀歌舞以外，"上僮子"仪式中还有很多杂技表演，也为僮子戏的形成发展提供了某些原始素材。我国汉代杂技已经十分发达，当时称为"百戏"，这种表演形式被运用于祭祀仪式之中的历史估计也不会很短。南通"上僮子"仪式中的杂技品种十分丰富，如"走铁索"、"走钢丝"、"卧刀山"、"舞流星"、"钻火圈"、"捞油锅"、"接飞铙"、"接圣刀"、"度五关"、"石碌压身"、"上山吊"等等，这些节目大多惊心动魄，紧张奇诞，具有很大的感染力。如"上刀山"表演，是把两根竖起的木头上绑上一把把尖刀，刃口朝天，组成一把刀梯，表演者踩刀而上，在刀梯顶端表演"红孩儿拜观音"、"张飞卖肉"、"老鹰展翅"等各种动作，最后还要倒爬而下。这类节目统称做"武场"或"外场"，它们展现了神鬼世界的千奇百怪和超人力量，或是说明了冥间地府的可怕和凶险。另外，它们也昭示着这样一种意念：只要人们心诚意真，就能"神灵附体"，对于一切都可以无所畏惧。这类杂技节目虽然也不是戏剧形式，但它们也同样为以后僮子戏的形成发展奠定了基础。僮子戏中很多的打斗动作，特别是武生行当都来自于"上僮子"仪式中的武场形式。2. 执事戏剧化阶段。南通"上僮子"仪式中的祭祀歌舞和杂技表演最早并无定制，只是根据祭祀活动的具体情况由僮子自由发挥，然而经过一段

漫长的历史发展过程以后，“上僮子”仪式中的祭祀性表演形式逐渐固定下来，并形成一整套程式化的规仪，这就是所谓的“执事”。“上僮子”仪式中的执事可多可少，根据“上僮子”的规模而定，小则四、五个，大则可达十几个甚至几十个。各个执事都有一定名称，如“开坛请神”、“开门接驾”、“祭将扬旗”、“勋符召请”、“请星迷路”、“九郎请神”、“取水点净”、“大路五方”、“领牲点兵”……等等。最初这些执事中的表演形式只是一些祭祀歌舞与杂技，并无内容情节，亦无角色分工和人物装扮。随着时代的发展，“上僮子”仪式中的某些执事开始出现了一些戏剧化的因素，那就是这些执事中有了一定的故事情节，并且开始出现僮子扮演故事中人物的现象。其中最有代表性的是“担经入库”这一执事的表演，它是“上僮子”执事中的最后一个，表演时由四个僮子分别扮成唐僧、孙悟空、猪八戒与沙和尚，在祭祀的广场上走上几圈，边舞边唱，表示唐僧师徒如何历尽千辛万苦，从西方取经归来之意。这一执事当然也有着明显的宗教性质，它常被用以消灾弥祸、祓除疫病，因为人们认为唐僧所取之经是神圣的法宝，一切妖魔鬼怪见之都会望而却步。但是与一般祭祀舞蹈不同的是，“担经入库”已有一定的故事情节，它是根据民间的唐僧取经故事敷演而成的，而且它的表演分别由几个僮子装扮。扮演唐僧的僮子头戴和尚的僧冠，身披和尚的袈裟，扮演孙悟空的僮子也在脸上作了一些化妆。“巫觋祀神所提供的虚拟的装扮性和心理的观赏性的质素，无疑是中国戏曲，也是世界上其他各国戏剧赖以建筑其艺术大厦的基石。没有化身表演就没有戏剧，没有观众观赏也就没有戏剧。”[①]这充分说明，装扮表演不仅是戏剧产生发展的重要条件，而且也是戏剧本身的重要特征，正是有了装扮表演，才会分出各种戏剧角色，才有实现由叙事体向代言体转化的可能性。因此，我们把“担经入库”这一执事中的人物装扮和化身表演，看作是宗教性仪式中戏剧化因素的出现，这是

① 郭英德《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》，国际文化出版公司 1988 年。

毫不过分的。

3．“僮子串”阶段。“僮子串”是“上僮子”仪式真正开始向戏剧方向发展转化的中介形式，也是僮子戏雏型阶段的典型代表。随着人们生活水平和文化要求的不断提高，以往的一些像“担经入库”那样的小节目已经没有多少吸引观众的力量了，于是，僮子们便把“上僮子”仪式中的文场和武场结合起来，创作了一种以僮子书故事为题材内容，以歌舞、杂技为表演形式的戏剧节目，这就是“僮子串”。所谓“串”者，即是把唱本串演成戏的意思。“僮子串”的表演由于有了僮子书为底本，因此内容情节大大地丰富了起来。据南通民间传称，以说唱神界故事为题材内容的僮子书有十三部半之多，号称“十三部半神书”，包括《袁樵摆渡》、《斩龙卖卦》、《收瘟斩举》、《唐僧出世》、《唐僧取经》、《刘全进瓜》、《五岳闹皇宫》、《魏九郎替父请神》、《魏九郎借马闹东海》、《魏九郎借鞍借鞭》、《魏五郎游地府》、《唐天子游月宫》、《阳元请神》、《魏九郎请星迷路》（半部）。这些神书大部分发展成为僮子串的形式，特别是《唐僧取经》、《刘全进瓜》、《魏九郎请神》等几部，已成为僮子串的代表剧目。另外，由当地民间传说发展而成的《郑三郎上西天》、《陈子春》等唱本内容，也大都演化为僮子串中的重要节目。

就僮子串的表演形式而言，它是一种极为原始简单的“幕表戏”，其主要特点是：服装道具简单，动作随便，语言粗俗，即兴发挥。僮子串的演出并无专门的戏装和道具，大多借用庙中神像的衣饰和一些象征性的饰物，孙行者腰间系一条黄色的围裙，手舞一根擀面杖充当金箍捧，唐僧身上披上一条花被面子就算是袈裟。也有的是借用村中妇女或寺内和尚的衣服作为戏装。僮子串的动作大都十分简单，舞动几下手臂，走上几个圈子，就算是交待了一段情节，完成了一个表演段子。僮子串并无详细完整的剧本，也无固定的角色分工，演员在表演时所说的台词，由他们根据表演的需要而即兴发挥，其中夹有大量的插科打诨，题材大都是取自现

实生活之中，某家姑娘出嫁，某个村里死人，都可以编入僮子串中，其语言虽然比较生动形象，但也时常带有粗俗淫秽的成分。

僮子串的形成时间无从详考，但是根据一些背景资料分析，不会晚于明代以后。从经济上看，僮子串乃是一种具有一定规模的表演形式，没有一定经济实力的支持难以演出，而南通地区在明代以前，经济十分落后，一般人家特别是普通农民不易组织起这种活动。明代以后，随着江南等地的移民大量迁居南通，先进的生产技术和生产经验也在南通地区逐渐传开，它们迅速推动了南通地区农业经济和文化事业的发展，这就为僮子串的形成和发展创造了条件。从当地戏剧发展的实际情况看，明代以前南通戏剧几乎是一片空白，除了“上僮子”仪式中的一些歌舞、杂技表演外，当地人民很难见到其他的戏剧形式。明代嘉靖年间，昆剧首先闯入南通，在南通上层人士中开始逐渐流传。随后，徽剧、京剧等戏剧形式也先后对南通产生一定的影响。这些戏剧形式虽然与僮子串和僮子戏有很大的差别，但是它们对僮子串和僮子戏的形成却起过一定的推动作用，僮子们正是受到了这些戏剧的影响，才有可能逐渐地把叙事体的文学唱本改编成为代言体的戏剧形式。某些民间传说，则把僮子串的形成与元末张士诚起义联系在一起，据说张士诚小名“九四”，是个盐贩子，他带领一帮烧盐的盐丁起兵造反，攻下了通州。为了招兵买马，他在通州城里搭起花棚，举办“花棚会”，会上他邀请了一班僮子把僮子书的唱本串成戏文，大演了几天几夜，吸引了很多盐丁、渔民来看戏，他就借机扩展了自己的部队。这种民间传说虽无实据，但是参照其他的资料来看，把僮子串的形成时间说成为元末明初，却也有一定的道理。

4．僮子戏阶段。由僮子串演化为僮子戏，这也经历过了一段漫长的历程。僮子串虽然已经具备了僮子戏的雏型，然而仍然没有从祭祀仪式中脱离出来，它的表演始终依附于“上僮子”的仪式之中，其表演形式又极为简单，因此僮子串还算不上是一门真正的

舞台艺术。民国十年(1921)，南通秦灶乡僮子徐长元在南通市东吊桥外挂牌开业，他逐步从苏州、上海等地购置了六大衣箱戏装，并召集了赛金文、赛金福、李福田、李正强等二十多个僮子，穿戴戏装，勾画脸谱，在龙坛庙首次演出了僮子戏《唐僧取经》。这是僮子串第一次从"上僮子"的宗教祭祀仪式中分离出来，搬上舞台成为一门独立的戏剧艺术，应该说，从这时候起才开始有了真正的僮子戏形式。但是，僮子戏虽然在民国十年时已经正式出台，却并没有凭其较为成熟的艺术形式而取代僮子串的市场，相反地，僮子串在广大农村中的流传和影响远远超过僮子戏，在僮子戏已经出台后的一个很长的历史阶段中，占有绝对优势的仍然是僮子串而不是僮子戏。这是因为，僮子戏的演出要有舞台、戏装和道具、行当，演员和设备都要齐全，这对于当时还较贫困的南通农村来说，是难于办到的。与此相反，僮子串的形式简单，人员少，演出场地也较自由灵活，这些特点十分切合农村的需要。另一方面，僮子戏既已发展成为一门独立的戏剧艺术，它对观众的作用当然也主要是在娱乐审美方面。僮子串的情况却不同，由于僮子串始终依附于宗教祭祀仪式，因此它的功用不仅是在艺术审美方面，更重要的是在宗教方面，请神祭神，求福求祥，消灾驱疫，都要用到僮子串。在当时经济生活还十分落后，科学知识还十分贫乏的南通农村，较为注重的当然是宗教问题，而不会把娱乐审美活动放在首位，这也是僮子戏不如僮子串那样在群众中广为流传的重要原因。

这种情况一直到了1949年以后才得到较大的改变。1957年，南通成立了僮子戏业余剧团，上演了由唱本改编的古装戏《李兆庭》，在群众中产生了很大的影响，至此，僮子戏才逐渐走上了较为正规化的戏剧艺术道路。1958年，南通又成立了专业性的僮子戏实验剧团，招收了一批年轻的男女学员。在这一年时间中，僮子戏的剧目有了很大的扩展，除了传统剧目以外，又移植了其他剧种的许多剧目，如《珍珠塔》、《梁山伯与祝英台》、《窦娥冤》、《秦香莲》等

等。1961年，僮子戏更名为“通剧”，僮子戏剧团也更名为通剧团。

由南通“上僮子”仪式中的歌舞表演，发展成为僮子串，再发展成为僮子戏，这是一个漫长的历史过程，这个过程有助于我们认识和理解宗教信仰与文艺形式的密切关系，也有助于我们考察与研究某些宗教祭祀仪式向戏剧形式逐渐发展演化的历史轨迹。在这一过程的具体演进中，其中介环节——僮子串的意义是尤为重要的，正是因为有了这一中介环节，宗教性的祭祀仪式才有向艺术性的戏剧表演过渡、转化的可能性。这一过程同时也向我们展示了这样一种现实，即宗教性的活动随着它的日益普及和流传，会逐渐失去它的神圣性质而变得世俗化、娱乐化，人们在向那些至高无上的神灵们顶礼膜拜，祈求佑助的时候，并没有忘记自身精神文化上的需要，他们把仪式改成了艺术，把娱神活动改成了娱人活动，这就是宗教仪式发展为戏剧艺术的根本原因。

（三）传统僮子戏的题材内容

南通传统僮子戏的题材内容极为丰富，它们主要取自民间传说和民间故事、说唱、小说和戏曲等各个方面。从民间传说和民间故事发展而成的僮子戏有《包公审替》、《郑三郎上西天》等。包公清正廉明，严查明断，是个广受民间崇仰的清官，民间传说他不但能审清人间的冤情，而且也能秉断鬼神的公案，因此，包公捉拿鬼魂，审问替身的民间传说和民间故事十分盛行。僮子戏以此为题，创作了《包公审替》这出小戏，其中以包公差遣张龙、赵虎捉拿鬼魂替身为主要情节，杂以大量的插科打诨，很得观众的喜爱。郑三郎是个杀猪的屠夫，民间传说他在杀猪时受了感化，后来出家修成正果，这一故事后来也被编创为僮子戏中的一个剧目。

从说唱发展而来的僮子戏剧目最多，而且也最有代表性，它又可分为两种情况：一种是从僮子书的代表作品——十三部半神书发展成的僮子戏，如《唐僧取经》、《斩龙卖卦》、《魏九郎请神》等等，

这组僮子戏是南通僮子戏中最为完整，也最有代表性的剧目，被看成是南通僮子戏中的“正宗”。另一种是由通俗唱本发展成的僮子戏，如《李兆庭》、《孟姜女》等等，这些原来大都是些演说世俗故事的书目，后经僮子们的加工改造，逐渐成为僮子戏中的一部分剧目。

从戏曲和小说发展而来的僮子戏剧目也占有相当的比例。如由京剧改编的《窦娥冤》、《孔雀东南飞》、《白蛇传》，越剧改编的《梁山伯与祝英台》、《珍珠塔》，扬剧改编的《打城隍》、《打土地》、《打豆腐》等等。小说对僮子戏剧目的影响也很大，特别是《西游记》、《封神榜》之类的神魔小说，其中很多情节被僮子们搬上祭台或舞台表演。

当然，其中也有一些剧目并非仅有一个来源，而是多方面作用的结果。如《唐僧取经》故事，基本上是根据小说《西游记》敷演而成的，但是早在《西游记》产生之前，南通、如皋地区民间就有关于唐僧取经的传说，大意是唐僧取经回东土时，看到石狮子眼中有血，知道要发大水，唐僧想法拯救了群众，然而经卷却被冲走，后来大家又帮助唐僧把经卷搬回，这个故事在《西游记》中并无记载。又如魏徵儿子魏九郎上天请神的故事，在《西游记》中也并无记载，然而在南通僮子戏中却占有很大的比重。可见，僮子戏的很多传统剧目来源是多方面的，它们吸取了民间传说和民间故事、僮子书、通俗唱本、小说和戏曲等各种营养成分，经过不断的综合、融化以后，才逐渐发展成熟起来。

㈢

总观南通僮子戏的题材内容，大致可分为两种类型，一种是神灵故事，它们大都由说唱性的“神书”发展而来，主要表现神灵的非凡出身、奇特经历、广大神通、丰伟功绩等等内容。如《斩龙卖卦》叙述占卦先生袁天罡本是鬼谷子的徒弟，有着上通天意，下知地情的本领。龙王为了行雨之事和他打赌，结果赌输而被斩首，龙王大闹皇宫，引出了魏徵收监，唐王入冥，唐王许愿等情节。又如《魏九郎

请神》，叙述的是魏徵的儿子魏九郎为救其父而上天入地，闯龙宫，闹东海，向龙王借马借鞍借鞭，终于请下了天上的神灵，救出了父亲。另一种是世俗故事，它们大都由民间传说、通俗唱本、小说戏曲演化而来，主要表现社会生活和人情世态，特别是爱情题材的剧目占有相当的比重。如僮子戏《李兆庭》，表现了一个落难秀才饱经磨难，最后终于获得幸福的故事。秀才李兆庭家境贫寒，受到岳父冯顺卿的嫌弃，被严刑拷打后逐出家门。但是小姐冯素贞却不欺贫爱富，她在后花园里向李兆庭诉说了衷肠，又赠送了银两予李。不想被其父发现，李兆庭被收入监狱，素贞女扮男装逃出京都，最后考中状元，终于与李团圆。另如《陈英卖水》、《荷包记》、《僧鞋记》、《茶碗记》、《秦雪梅吊孝》等等，也都是这一类型的剧目。这些剧目与前一类的主要不同在于它们的主人公都是以人为主，故事情节围绕着人的生活、思想、感情来展开，具有较强的现实性；而以神灵故事为题材的僮子戏，则是把神作为戏中的主宰，它们是对神的歌颂、赞扬，而人在这些戏中则成为一些陪衬。

南通僮子戏的传统题材具有明显的宗教特点，特别是那些以神灵故事为题材内容的僮子戏剧目，它们一般都淋漓尽致地表现神妙离奇的神灵世界，竭力展示神灵的超人力量和广大神通，刻意宣扬人对神灵的崇敬和服从精神。那些以世俗故事为题材的僮子戏剧目，虽然并不像以神灵故事为题材的僮子戏那样有很多的神灵形象，然而透过这些题材所反映出来的思想，却仍然带有很强的宗教观念。如《郑三郎上西天》，以一个屠夫杀猪为题，宣扬了人在世上应该多做好事，少做坏事，否则会得到报应的思想，屠夫由于善心大发，拯救了小猪的生命，并出家当了和尚，终于成了正果，而和他一起出家的王法师，却因凡心未退，没有经受住观音试心的考验，最后难逃被老虎吃掉的命运。它通过一个普通的生活故事，告诫人们要真心实意地遵守佛家宗旨，积德行善，惜生禁欲，放下屠刀，立地成佛，其劝世的意义是十分明确的。

南通僮子戏的不少传统剧目还具有一定的巫术意义，它们经常被运用到现实生活中去，成为一种解决现实生活问题的重要手段。比如《斩龙卖卦》这一剧目，由于其中有占卜求雨，龙王施雨的情节，因此常常放在求雨的场合去进行表演，哪个地方久旱不雨，就上演一个《斩龙卖卦》的剧目，仿佛这样一来龙王就真的会俯首听令，施雨拯救黎民百姓了。又如《包公审替》这一剧目，常常是在村中有人生病，或者发生了不太平之事的时候表演，因为这个剧目演的是包公捉拿妖孽鬼祟之事，人们便认为可以用它来袚除不祥，驱灾逐疫。再如《魏九郎请神》，是人们在各种祭祀神灵的活动中经常表演的节目，其演出目的也十分明确，那就是要借助魏九郎上天入地，闯龙宫，闹东海的巨大神通，请下上天各路神灵，满足人们现实生活中的种种需要。总之，这些剧目都和现实生活中的某些需要神秘地联系在一起，它们成了人们解决某些实际生活问题的重要宗教手段。所以如此的原因是由于人们思想中的巫术观念。这些剧目一般都有一定的现实性，它们是对人们现实生活中某些事件的模仿，或表现求雨，或表现请神，然而在具有巫术观念的人们心中，它们却成了生活的本身，或是会对生活本身产生重要影响的神秘事物。于是，只要演过这些剧目，人们寄予其中的愿望、理想也会真的在现实生活中得到兑现，正因如此，这些剧目才被很好地保留了下来，一直流传至今。

南通僮子戏的题材还有一个很值得注意的现象，是它们的一些"正宗"剧目都与唐朝有关，尤为集中在李世民、魏徵等人的身上，例如《斩龙卖卦》、《刘全进瓜》、《唐僧取经》、《魏九郎请神》等等都是如此，其原因至今尚未十分清楚。据推测，这可能与唐代时朝廷对僮子进行过敕封之事有关。僮子们至今还有很多传说谈到李世民封其先祖为僮子和许下三桩大愿的故事，如有一次李世民请了五个举子进宫为皇妃们唱书，可是书唱完后，五个举子被关在土坑里饿死了，他们的冤魂大闹皇宫，搅得皇宫一片混乱。李世民只

得敕封他们的后辈为僮子，并许下西天取经、地府献瓜和举办阳元盛会这三桩大愿。在古代时，僮子被视为低贱之人，因此受到皇帝的敕封，对僮子来说是个极高的荣誉，他们当然要在叙唱演戏时宣扬这段光荣的历史，亮出这个体面的家底，这或许就是僮子戏的传统剧目大都以唐代为题材的一个重要原因。

（四） 僮子戏的演出场合和演出习俗

南通僮子戏过去一般说来都是在僮子所做的祭祀仪式活动中进行表演，但是具体情况也有一些不同。祭祀仪式可以分为两种类型，一种是由一家一户出资举办的"上僮子"，称为"烧纸"，举办这种仪式的目的主要是因为家中有人生病，故以此仪式驱邪祛鬼，祓除祸祟。这种仪式规模小，资金少，一般都是请几个僮子做做仪式，唱唱神书就算完成了，很少演戏。另一种是由一村或一乡集资举办的"上僮子"，称为"做会"或"僮子会"，这种形式资金厚，规模大，举办时观众常达数千至上万人。举办这种会之目的主要是为了请神祀神，祈求风调雨顺，人事太平，五谷丰登，六畜兴旺等等。在这种大型的做会活动中，除了一般的祭祀仪式和唱书以外，都要大演僮子戏。演戏时要在广场上搭起戏台，台顶和后台遮盖着芦柴帘子，台前两侧用柏枝、纸花装饰，舞台台面用木板铺设，前后台之间有屏风为障，台前还要设神马、香案、香炉、蜡烛和供品，这种舞台俗称"花棚"。由于僮子戏经常在这"花棚"舞台上表演，同时又是在做会的场合中进行，所以人们就常把演僮子戏称之为"花棚会"。僮子戏的演出一般在四时八节中都可进行，但是主要集中在这样几种场合和时节：

1．社日。春社和秋社是以农业生产为主的农民最为看重的宗教祭祀节日。春日，他们要向神灵祈求风调雨顺，消灾弥祸，秋日，他们又要向神灵表示获取丰收后的感恩戴德之情，这些日子中南通民间便经常邀请僮子来做会演僮子戏。有关资料描绘南通金沙

一带迎社报赛时的景象是："社鼓冬冬报赛时，黄童白叟拜阶墀。神祠品物翻新样，田祖殷勤进一卮。""秋来最乐是农人，新谷登场笑语亲。准备蒸豚兼斗酒，大家明日赛灵神。"①

2．神诞。神灵的生日对旧时南通人来说是件十分重要的大事，届时人们要组织各种各样的宗教活动和文艺表演，表示对神灵生日的庆贺，此时僮子戏便是这类文艺表演中的一是为了逢凶化吉，祓除不祥。"鱼栏会"原为"盂兰会"，乃是七月十五中元节举行的一种大型祭鬼活动，僮子常在这种会上表演戏剧祭祀神鬼，后来这种形式被广大渔民借用为祈求出海亲人平安归来的祭祀仪式，其名也改称为"鱼栏会"了。僮子做会演戏还有一整套组织形式。僮子之职或为祖传，或为师传，拜过师的僮子要学习歌舞、说唱、做功、武打、乐器、剪纸、书法等各种技艺，学成以后，就可单独去做执事，并有了一定的地盘（俗称"方"）。一般僮子都在本"方"内活动，不随便进入其他僮子的区域范围之中。一方内的僮子也有首领，称为"当首"。有时做会场面很大，一方的僮子难以应付，于是邀请其他方的僮子一起参加演出，此项重要内容。如被僮子尊为"坛主"的东岳大帝黄飞虎，是农历三月二十八诞辰，到了这一天，僮子们总要组织大型的做会活动，纷纷竞献技艺。

3．求雨。旧时南通农村自然灾害严重，特别是旱灾对农业生产的威胁很大，因此当地群众常要请僮子们来求雨消灾，这时也常常要做会演戏，向雨神或龙王献媚求助，以降甘霖。

根据不同的表演场合和表演目的，僮子做会演戏的形式也有多种多样，如"青苗会"、"谢天会"、"消灾会"、"鱼栏会"、"蝗虫会"、"求雨会"、"东岳会"等等，这些僮子会都有一些独特的内容和意义。如"青苗会"是在每年春天举行，其目的是为了祈求丰收。"消灾会"是在遭遇自然灾害或某些祸患时举行，其目的时要由两方面的"当首"僮子共同商定好人员分配、节目内容、经济费用等问题以

① 《宝墨斋诗抄·秋收竹枝词》。

后，才可开台演戏。

僮子戏演出时还有许多宗教规习，如开演前要举行请神祭神活动，僮子在台上焚香点烛，敲锣打鼓，唱讲几段某个神灵的故事，然后才开始演戏。演戏结束后，也要焚香点烛化元宝，举行送神仪式。“消灾会”、“盂兰会”演完后，僮子们有时还要手拿圣刀，巡游各家各户，在各家门前舞弄一番，或者点水画符，贴在各家门上，并说些表示大吉大利，合家太平之类的话，这种习俗称为“沿门”。据有关资料记载：“每届秋初，各庄请巫人做会，巫人执斧，向在会各家巡行门之左右，大书‘太平’二字，此亦一集会也。”① 这就是对“沿门”这种宗教习俗的真实描绘。僮子在各家贴符时，各家的主人还要在门前置碗一只，放上清水，下面则押上几个铜钱，此钱既是给僮子的报酬，也有图个吉利的涵义，故被称作“喜钱”。这些形式有时也在演戏的过程中进行。如《唐僧取经》演至唐僧回东土时，扮演唐僧的僮子就把“由西天取来的经卷”送入主家家中，或贴在主家门上，有的则手端一碗清水在主家院内洒上一遍，意为祓除灾疫，消灾降福。

（五） 僮子戏的声腔与语言

南通僮子戏的声腔是在僮子做会演唱时所形成的独特声调——僮子腔的基础上发展而成的，它的主要特点是高亢、自由和悲怆。过去僮子做会演戏常在野外的广场上搭台表演，为了招徕观众，他们常常把声音提得很高，男子多采用假声唱法，声音既尖锐又响亮。同时又由于僮子戏的乐器一般都无丝竹，仅用锣鼓之类的打击乐器伴奏，这就更加衬托了僮子戏声腔高亢的风格。节奏自由也是僮子戏声腔上的明显特点。僮子戏演员一般都是根据自身

① 转引自曹琳《通剧递嬗蠡测》，见《南通县戏曲资料汇编》，南通县文化局编（内部资料本）。

嗓子的条件自由发挥，板眼变化带有很大的随意性，与管弦伴奏很难同步，故有“僮子做串自由调，上板不上眼”的说法。[①]这种特点也是由于僮子演戏一般都是在野外进行，同时又比较原始的缘故。

悲怆凄苦似乎更能代表南通僮子戏声腔上的典型特征。僮子戏听来如泣如诉，悲怨苍凉，这种悲怆的风格最受当地群众喜爱，后来便发展成为僮子戏中的典型声腔——十字悲调和七字悲调。悲调声腔的形成与当地人民的社会生活有极大的关系。旧时南通地区经济生产落后，人民生活十分痛苦，于是，以诉说悲伤凄苦之情为主的哭调在群众中广为流行，如在为亲人丧葬或超度时，当地人民常把死者一生中所受的苦难，用哭诉的方式一一陈述出来，有时还掺杂陈说哭者本人的苦难。这种以哭带说，一一铺陈苦难身世的哭诉方式称为“数声哭”。“数声哭”与南通僮子戏的悲调声腔有着密切的联系，因为僮子在为人祈神求佛，消灾超度时，常常利用这种“数声哭”的声调，来代替主家诉说怨苦或者悼念之灵，据史料记载，神职人员为人代哭的情形早在商周时期就盛行，如《周礼·春官·宗伯下》云：“女巫掌岁时袚除衅浴，旱暵则舞雩，若王后吊则与祝前，凡邦之灾，歌哭而请。”可见这种代哭之风由来之久。另外，僮子利用这种哭调来进行宗教活动，也有助于引起群众感情上的共鸣，博得群众的充分信任。正由于此，僮子演唱中的哭调才逐渐兴盛起来，并发展成为专门的僮子戏声腔——十字悲调和七字悲调。

考察僮子戏声腔的主要来源，大致有这样三个方面：1．来自说唱曲调。僮子戏由说唱性的僮子书发展而来，因此在声腔上也深受说唱曲调的影响，由说唱曲调演变而来的僮子戏声腔是僮子戏的基本声腔，它可以分为“十字调”与“七字调”两大类型。“十字调”每句为十字，唱词句式为“三、三、四”，“七字调”每句为七字，唱词句式为“二、二、三”。它们都与“鼓儿书”等说唱形式有很大关系。

① 《南通县戏曲资料汇编》（内部资料本）。

“十字调”与“七字调”根据不同的演唱风格又分为高、平、悲、急四种形式，即十字高腔、十字平腔、十字悲腔、十字急腔和七字高腔、七字平腔、七字悲腔、七字急腔。一般来说，平腔较善于叙事，其他几类则较善于抒情，或表激愤，或表悲哀，或表急切。2．来自祭祀吟唱曲调。僮子举行祭祀仪式活动时经常要吟唱一些曲调，这些曲调的宗教意义或是为了表现神灵的声姿形象，或是为了向神灵祈祷告祝，后来，它们大都被吸收到僮子戏的声腔中来，成为僮子戏中一些独特的戏曲调式。如“上圣调”原是僮子在做上圣执事时所唱，“添寿调”原是僮子在做添寿执事时所唱，另如“铃板调”、“秉烛调”、“拜斗调”等等，也都是由摇铃、秉烛、拜斗等祭祀活动中的吟唱曲调发展而来的。3．来自民间山歌、小调、号子和生活谣曲。僮子戏中的很多声腔与民间山歌十分相近，声音宏亮高亢，而且常有一唱众和的形式。另一部分则受到小调的影响，如数板莲花调、金字莲花调、得得调等。受民间生活谣曲影响最深的就是以上所说的悲调，像十字悲调、七字悲调等等，它们都是在民间哭调的基础上，掺合说唱中的一些曲调特点而形成的。

南通僮子戏的语言很有特色，由于它基本上采用了方言性很强的南通本地土语来进行表演，因此深受当地群众欢迎，特别是戏中常常利用独特的方言特点来进行谐音双关，起到了诙谐、风趣的艺术效果。如《包公审替》中的一段台词：

包公：众衙役，本府到此公堂升堂，吆道三声！

值日头：啃，老爷要稻三升，我家里今年子又不曾莳个稻吔。

包公：吆班喝道！

值日头：嗐！老爷降价的快嘞，一息息要稻三升，一息息又要八合稻了。

……

包公：我要先点四将。张龙！

值日头：作脓开刀！

众人：老爷点的是张龙！

值日头：蟑螂在树上！

众人：不的，是张龙张大哥。

这些对白中的某些词句，用普通话或其他方言来读并不谐音，但是用南通方言来读却是谐音的，因此能使本地群众听来津津有味，趣味横生。

应当指出，南通僮子戏的声腔与语言随着僮子戏的逐渐流行与发展已经产生了一些普通化的趋向，如现代南通僮子戏的声腔吸收了京剧、越剧中的许多唱法，其语言也开始逐渐向普通话靠拢。可见，南通僮子戏已经日益与原来的地方性宗教戏剧形式相脱离，逐渐发展成为一门真正独立的戏剧艺术。

第六章　祭祀与舞蹈

中国古代的人体表演艺术舞蹈（还有气功、方术），被誉为东方奥秘文化，可与“四大发明”相媲美，在人类文化史上有着光辉的一页。吴越乐舞向与秦淮笙歌齐名，名闻遐迩，是中国乐舞的重要组成部分，在中华民族乐舞史上有过重大而深刻的影响，是故人云：要研究中国乐舞就不得不研究吴越乐舞，不研究吴越乐舞就难知中国乐舞的底蕴。而要研究吴越乐舞，正如人类学家所说的：“人类社会舞蹈还有沟通感情，交流思想的功能，只是其意义对于一般人显得不甚明了，不同文化对其舞蹈赋予不同的意义。要了解其所载的含义，必须了解其赖以存在的文化。”①

第一节　吴越乐舞概况

吴越乐舞源远流长，历盛不衰。

河姆渡文化遗址的第四层遗物中有十多支骨制短笛，考古学上称之为骨哨，其中长十厘米，横开四个音孔的骨哨能吹出简单的音调。远古，歌、舞、乐一体，从这骨哨，可以推想七千年前的吴越腹地就有了以骨制的乐器伴舞的舞蹈。奉化南浦乡茗山后村于最近出土了新石器时期的器物，出土的有陶鼎、盆、豆、釜及玉器等。特别珍贵的是距今一万年前的细石器及距今五千年前的祭坛。古代歌舞是祭祀仪式中的重要内容，氏族首领或巫觋以歌舞娱神这

① 南达《文化人类学》，第310页，陕西人民出版社。

是先前祭祀的主要特点，由此可以推想五千年前吴越已有祭坛上的乐舞。大禹治水足迹遍布吴越各地，死后葬会稽。大禹曾在会稽召集会议，聚集于今浙江德清一带的防风氏因水阻迟到，被大禹错杀。防风氏后裔为祭防风氏，创编了防风氏之乐。《述异记》载："昔禹为涂山，执玉帛者万国。防风氏后至，禹诛之。……越俗祭防风神，奏防风古乐，截竹长三尺，吹之如嗥，三人披发而舞。"祭祀防风氏及与祭祀相联系的"防风氏之乐舞"，清时仍在德清一带流行。"防风氏庙在县南十八里封禹二山之间。""其后人俗祭防风神……三人披发而舞。"①商末周初，周大王子太伯、仲雍奔荆蛮建吴国。吴国乐舞发达。鲁襄公二十九年（前544)，吴国公子季札到鲁国观看各地乐舞，即席发表评论，评述了当时的各国乐舞。季札的舞评，是我国第一篇乐舞理论文章。从季札的评论，可以推想出当时吴国乐舞的发达情况；假若没有吴国发达的乐舞薰陶了季札，季札怎能即席发表高见呢?越国的乐舞也很发达，传说越国苧萝西村人施夷光（西施）被越王遣送吴国前，刻苦于土城练习歌舞仪容，史载"范少伯访逑西子，习以歌舞，豢王而沼之"②西施进吴后，常率众宫女脚穿木屐，裙系小铃，在木板地上跳舞。"西施歌舞，对舞者五人，长袖缓带，绕身若环，曾挠摩地。扶旋猗那，弱如秋药。女宫内侍，执扇葆、璇盖、金莲、宝炬、纨扇、宫灯，二十余人，光焰荧煌，锦绣纷叠，见者错愕。"而吴王则是"盛陈妓乐，日与西施行乐歌舞为水嬉……荒于国政。"③吴王盛陈妓乐，七十年代江苏六合程桥出土的东周墓葬也可得到佐证。该墓中有"攻敔"字样的编钟九件，"攻敔"亦即勾吴；是吴王夫差时物。民间传说那时已经有了《马灯舞》，无锡马山一带有一则民间传说：当年吴王夫差与西施在马山避暑，西施看了《马灯舞》后，要将送马仪式改为"杀马"，令武士斩

① 光绪《武康县志》。
② 路迈《苧萝碑记》。
③ 张岱《陶庵梦忆》。

杀“竹马头”。《马灯舞》的舞者不愿，提起竹马继续跑舞。吴王夫差怕惹气西施，便下令说不杀马则先斩人，这时舞者才不得已将送马仪式改为“杀马”。对吴地歌舞的精彩表演，屈原的《招魂》说：“吴歈蔡讴，奏大吕些。”

六朝时，吴越歌舞盛极一时。那时浙江德清县有前溪村，全村男女精习乐舞技艺，有“南朝集乐之处”的美称。就在这块沃土上，孕育了盛行四、五世纪的乐舞——《前溪舞》。《前溪舞》是前溪人按西晋车骑将军沈充的《前溪曲》而创编的舞蹈，后经过艺人的精心加工，成为数百年盛行不衰的“保留节目”，经常在宴会中表演，盛行大江南北。自晋至唐，诗人咏叹，赞不绝声，留下了美丽丰富的诗篇。“江南声声伎，多自此出，所谓舞出前溪者也。”①陈刘删诗：“山边歌落日，池上舞前溪。”崔颢诗：“舞爱前溪妙，歌恋子夜长。”透过这些诗句，可见“前溪歌舞”的地位。六朝都邑在南京，那时吴地的歌舞更盛，“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群……都邑之盛，士女昌逸，歌声舞节，袨服华妆，桃花绿水之间，秋月春风主下，无往非适。”②

唐宋时，“天下之计仰于东南”，吴越不但是全国闻名的粮仓，也是有名的文化昌盛、繁华富庶之地，歌舞自是盛行。李白《春日陪杨江宁及诸官宴北湖感古作》道：“君王歌《大风》，如乐丰沛都……新弦采梨园，古舞娇吴歈。”白居易《忆江南》则曰：“吴酒一杯春竹叶，吴娃双舞醉芙蓉。”南宋建都杭州，临安城商贾云集，民物康阜，过京师十倍，城里出现了二十三处“勾拦”“瓦舍”。当时“城内外创立瓦舍，招集妓乐，以为军卒暇日娱戏之地。”③“舞绾百戏”竞相献演，常常通宵达旦，岸边船上熙熙攘攘，人影杂沓。元宵节更为空前，舞队出街最盛时竟是数百队连在一起，延绵达十多里地，所演节目七十余只，“姑以舞队言之，如清音、遏云、掉刀鲍老、胡

①② 胡仔《苕溪渔隐丛话》。

③ 《梦粱录·瓦舍》。

女、利衮、乔三教、乔迎酒、乔亲事、焦锤架儿、仕女、杵歌、诸国朝、竹马儿、村田乐、神鬼、十斋郎各社，不下数十。更有乔宅眷、汗龙船、踢灯鲍老、驱象社、官巷口、苏家巷二十四家傀儡……”①

明清时，吴越歌舞仍然很盛。如吴县一带的民间歌舞“铙吹拍拍走烟尘，炫眼靓妆十万人，罗额鲜明纷彩胜，社歌缭绕簇芸神。绯衣金带印如斗，前列长官石太守。乌纱新缕汉宫花，青奴跪进屠苏酒。采莲舟上玉作幢，歌童毛女白双双。梨园古乐三千部，苏州新谱十三腔。假面胡头跳如虎，窄衫绣裤捶大鼓。金蟒缠身神鬼妆，白衣合掌观音舞。观者如山锦相属，杂沓谁分丝与肉。”这是明代文学家袁宏道的《迎春歌》，记述的仅是迎春仪式中的民间舞蹈情况，足可见当时其他节令如灯节、端午节、中元节、中秋节等舞蹈盛况是何等程度。清时的吴地歌舞，近人的《仪征岁时记》作了较为详细的记录，“元宵前后，龙灯之外，俗尚花鼓灯。其前八人涂面扎抹额，手两短棒，曰大头和尚，与戴方巾、穿红绿亵衣曰呆公子者，互相跳舞。厥后曰连厢，曰花鼓，曰侯大娘，曰王二娘，曰渔婆，曰缝穷，曰疯婆娘。凡女装者，统曰包头。其男装者曰瘸和尚，曰瞎道士，曰渔翁，曰补缸匠，曰花鼓老。相率串各戏文。于中择喉齿清脆者，唱‘滚打’，所操皆本地时调，名《剪剪花》。手执莲蓬灯，头戴小红凉蓬，曰猴头子唱。惟此角色最多，旁有弹丝弦佐唱者，曰后场。主人延之家，各出串毕放赏。是若干人者，皆在门内饮啖。独后一人，高戴白毡帽，反穿白羊皮马褂，一手摇铃，一手持灯，曰王侉子卖膏药，主人以所卖者不祥，屏之门外。即昔之所谓社火也。世俗相沿，由来久矣。”②

吴越乐舞就是这样传承流变而成的。现在流传着的大部分节目与宋、元、明、清四代相差不多。《武林旧事》所记述南宋舞蹈节目的名称、角色、形式与今日一些民间舞蹈如《花鼓》、《竹马》、《踏

---

① 吴自牧《梦粱录》。

② 转引自胡朴安《中华风俗志》，上海文艺出版社 1986 年。

跷》、《龙舞》、《狮舞》等都一样；有些名称变了，但形式、内容犹在，如《魁星》、《彩凉船》、《荡湖船》、《采莲船》、《舞龙舟》、《龙舟舞》、《龙船》、《笑头和尚》、《大头和尚》、《跳净童》、《调判官》、《送夜羹饭》、《女吊》、《大小鬼》等。南宋后的绝大部分乐舞节目在本世纪三、四十年代仍在吴越各地流传。

吴越古代乐舞之所以如此内容丰富，形式多样，历盛不衰，如果撇开经济、政治要素而就其本身而言，原因就在于它植根于形式多样，广泛流传的吴越民间舞蹈的沃土中。如《前溪舞》原是民间乐舞，为前溪人所创作，只是后来经过艺人的精心加工、提炼才传入宫廷，成为宴享娱乐的表演性乐舞。这也是古代舞蹈发展的共同规律："原为民间乐舞——>被宫廷贵族采用，成为宴享娱乐的表演性乐舞——>这以后的朝代，又将这类乐舞看作'前代正声'，有的用以礼仪祭祀，有的继续作为宴乐舞蹈流传——>这些进入宫廷贵族生活的乐舞，按照统治阶级的政治需要及欣赏习惯发生了质的变化，于是逐渐趋于衰落。"①

在诸多的乐舞形式中，民间舞蹈居于重要地位。根据作用与目的，舞蹈可区分为生活舞蹈和艺术舞蹈。生活舞蹈是指与人们日常各种生活有着直接紧密的联系，人人都可参加的具有广泛群众性的舞蹈活动，它主要包括民俗舞蹈、宗教舞蹈、社交舞蹈、体育舞蹈、教育舞蹈；艺术舞蹈主题鲜明，艺术形式完整，具有典型化的艺术形象，由少数人在舞台或广场表演的观赏性舞蹈。在这里，生活舞蹈是大量的，主要的，民俗舞蹈、宗教舞蹈、社交舞蹈大多都属民间舞蹈。要考察古代乐舞，首先要考察占据主导地位的民间乐舞。

吴越民间舞蹈流传广泛，形式多样。无论是先前的古都杭州，还是如今高楼耸立、车水马龙的大都市上海，抑或是穷乡僻壤的边远山区，大凡有人口聚居的地方，就有民间舞蹈的踪迹。现以上海

① 隆荫培、徐尔充著《舞蹈概论》，上海文艺出版社，1984 年。

的松江、江苏的常熟、浙江的余姚为例，看看吴越民间舞蹈的地域分布状况。

种类 \ 节目名称 \ 流传地区	余姚市	常熟市	松江县
祭祀舞蹈	哑子背疯婆 判会 调五无常 男吊 女吊 跳八仙 跳魁星 跳财神 ……	摸壁鬼 吊金龟 调乌龟 拜表 跳麒麟 刘海戏金蟾 童子开刀 ……	接圣 串五方 拜香 走大桥 跳财神 拳船 飞钹 ……
民俗舞蹈	龙舞 狮舞 马灯舞 花篮灯舞 白象灯舞 洋船 纱船 采莲船 ……	龙舞 狮舞 马灯舞 河蚌灯舞 打莲湘 荡湖船 浒浦花鼓 ……	龙舞 狮舞 马灯舞 花篮灯舞 对蟹戏水 田螺逗蟹 提花篮 打莲湘 荡湖船

（续表）

种类 \ 节目名称 \ 流传地区	余姚市	常熟市	松江县
			挑花篮 打田发 腰鼓 ……

从吴越各地流传着的民间舞蹈看，吴越民间舞蹈主要种类是祭祀舞蹈与民俗舞蹈，透过这光环杂色、五彩缤纷的一个个具体节目，可以见到它明显的特点：民间舞蹈是民俗的组成部分，大多在民俗节日里表演；一般都持吉祥物为道具而舞；舞蹈的目的在于祈求太平、驱除灾疫，在娱神中娱人；舞蹈与歌唱紧密结合，载歌载舞，歌的内容就是舞的目的；大多都有着一定的故事传说为依据，每一个舞的风格特点都与它本身的故事传说内容有关；主人要赐以一定的钱财粮米。在这诸多的特点中，民间信仰与舞蹈的关系最为密切，它几乎贯串在每一个特点之中，这种关系主要表现在两个方面：在民间信仰如宗教信仰、迷信信仰、风俗信仰中，有内容极为丰富、形式极为多样的各种民间舞蹈，这类舞蹈依附于种种祭祀仪式之中，是民间信仰中的民间舞蹈；相反，在民间舞蹈如《龙舞》、《狮舞》、灯类舞蹈中，有内容极为丰富的民俗信仰，这类舞蹈存在于民俗生活尤其是传统节日之中，是民俗中的民间舞蹈。

民间舞蹈与民间信仰有着这种密不可分的关系，不只是今天，在中国古代乃至是原始社会、奴隶社会早已有之，是古之遗风。

我国原始舞蹈的内容大致有六个方面，其中有一个方面是反

映原始信仰与宗教活动的。"在原始氏族中间，盛行着图腾崇拜，他们往往以为是某种生物、无生物或自然现象具有某种神秘力量，能赐人以福或人以灾，于是便崇拜它，奉它为本氏族的先祖和保护神。黄帝'以云为纪'，所以有《承云》之乐，帝喾的'凤鸟天翟'舞，也是一种图腾舞蹈的迹象。图腾崇拜和祖先崇拜结合后，这些图腾舞蹈也用来祭祀祖先，内容也渐趋复杂了。从我国现存的原始舞蹈传说来看，大概都是这一阶段的产物。"①图腾是现在始知的人类最早信仰，生活在图腾时代的人，图腾是最神圣的，崇信图腾是本氏族的祖先、保护神，有种种禁忌，对图腾都忌杀忌食，并且全氏族共同尊奉、祭祀。图腾信仰渗透到人类生活的各个方面，影响人们的物质生产与精神生产，所有的原始艺术都鲜明地打下它的烙印，舞蹈是图腾仪式中的最重要内容，毋容置疑深受图腾的影响。

传说中的原始部落、氏族首领如盘古、伏羲、女娲、少昊、黄帝，尧、舜、禹相传都有自己的乐舞。这些乐舞一般由首领亲自而作、或由首领命大臣而作，并且由首领或巫觋表演，而有的氏族首领本身就是巫觋。氏族首领以乐舞来祭祀上帝，祭祀祖先，祈求丰年，祈求降雨。少昊的乐舞《九渊》，黄帝命大容作《承云》之乐，是为《云门大卷》。……尧帝的乐舞叫《大章》、《击壤》。大约比这些更早的神农氏时代就有"昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总鸟兽之极。"②

巫即舞，甲骨文中的"舞"字就像一个人拿着两根牛或其他动物的尾巴跳舞，巫以舞为其职司。殷墟甲骨卜辞有很多乐舞记载，常见的乐舞有《隶舞》、《雩舞》、《羽舞》等三种。《隶舞》是巫师或商王亲自而作，用以求雨、祈年、祭祖等。如："庚寅卜，辛卯隶舞，雨？"

① 孙景琛《中国舞蹈史》，第41页，文化艺术出版社1983年。

② 《吕氏春秋·仲夏记·古乐》。

"庚寅卜，甲子隶舞，雨？"[①]"□午卜，殻贞，王隶，兹年。"[②]《䨺舞》是头戴鸟羽，用以求雨；《羽舞》手持五色羽毛，用以祭祀四方神。在一切的祭祀中，舞蹈是其主要内容，祭祀者巫、觋以舞乐神娱神，故古时巫、舞相通。

巫以歌舞祀神，在先秦时期还流传于南北各地、各民族的生活中，形式也较为多样，内容也很丰富，其中以楚国最为代表。《桓子新论·言体》载，楚灵王时，吴楚战争，当吴国兵马杀到楚国时，楚灵王正起舞于坛前。国人告急，楚灵王仍鼓舞自若，并且答复说：我正在歌舞祠神，神明自然会保护我，不必发兵去救。结果吴兵杀来，太子与后妃都当了俘虏。这则传说足见当时楚国巫风、巫歌巫舞之盛况。楚国巫歌巫舞，在屈原的作品中也有所反映，《九歌》就是祠神歌舞，表演者主要是巫觋，形式有群舞、歌舞、独舞，也有加伴唱的歌舞。我国南北各地、各民族都有巫舞，特别是受楚文化浸润较深的吴越、岭南等地，保留更多更完整，形成了独立的民间文艺体系。

以乐舞敬神娱神，这是中国古代文化的传统。"先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。"[③]"故乐者，圣人之所以感天地，通神明，安万民，成性类者也。"[④]乐舞与宗教仪式，自古就是密切相联的；宗教仪式中载歌载舞是常见的事。从现在的全国各地各民族看，也是如此，不管是东北的秧歌、河北的秧歌、西北的秧歌，还是四川的龙灯、安徽的花鼓灯都具有驱除邪疫、祈保平安的意蕴，各地方志如《续陕西通志稿》卷一八八、《靖边志稿·风俗》等都说"颇具古乡傩遗风。"

所以说：要了解吴越舞蹈所蕴藏的真正意义，就必须先了解

---

① 《殷虚文字甲编》3069。

② 《殷虚文字乙编》上2327。

③ 《周易·需传》。

④ 《汉书·礼乐志》。

其赖以存在的文化，把舞蹈放在孕育它成长的土壤——民间信仰中去考察。

第二节　民俗舞蹈的习俗

在节令中表演的用以娱人为主的民间舞蹈，一般称之为民俗舞蹈。民俗舞蹈是吴越最主要的舞蹈种类，在上海“这类民间舞蹈最多，约占总数的百分之六十左右，普及在上海地区的乡镇村舍。”①

吴越各地与民间舞蹈紧密相联的主要节令是年节、灯节、端午节、中元节。这些节日历史悠久，流传广泛，节日期间都有种种喜庆活动。春节俗称过年，越地习俗从农历十二月二十开始张扬，到次年落灯才算过了年，先后延续四十多天；春节期间各种民间舞蹈频繁，锣鼓声此起彼伏，村头街尾龙腾狮跃、马灯奔腾。灯节以灯为主题，张灯、舞灯是这一节日的主要特色，但又何止于“灯”呢，各类民间舞蹈、杂耍在此形成高潮。端午节也是一个历史悠久的传统节日，早在汉时就有歌舞活动，“盱（曹娥父）能抚节按歌，婆娑乐神，汉安二年五月五日迎伍君，逆涛而上，为水所淹，不得其尸。”②东汉时的杭州湾、甬江、姚江、曹娥江各地都有舟上歌舞乐神活动。后来端午节发展成赛龙舟为主题，但是舟中歌舞仍常见于各地。中元节是鬼节，做《目连戏》祀鬼，放水灯以驱鬼是这一节日的最大特点，届时河中万盏明灯照天，河岸各种祭祀舞若隐若现，庙里《男吊》、《女吊》之类鬼舞煞是吓人。上海“土风似吴十之三，似浙十之七。”③年中还有一个重要的节日——二月十二日花朝，俗称百花生日，这也是老上海很热闹的日子。

---

① 《上海民间舞蹈》，中国城市经济社会出版社1989年。

② 上虞曹娥庙碑文。

③ 嘉庆《松江府志·疆域志》。

民俗舞蹈依附于民俗活动尤其是节日民俗，是节日间喜庆的主要娱乐内容，于娱神中娱人，随喜庆的发展而发展，兴衰而兴衰，可谓内容丰富，形式多样。这些舞蹈大致可分四类：《龙舞》、《狮舞》；灯类舞蹈；谋利性民间舞蹈；戏剧中的民间舞蹈。当然，这种分法是一种概数，主要原因在于：《龙舞》、《狮舞》是中国民族民间的大宗舞蹈，传承时间长，流传广泛，演出队伍庞大，场面热烈，一般是只舞不歌，表演中插入一些杂耍、武术之类表演，适应各种场合的演出，可谓中国民族民间舞蹈的佼佼者，是故将其单列。谋利性的民间舞蹈，它被一些人掌握后用作谋利谋生，具有一种独特的形态；戏剧中的舞蹈在戏剧的表演民俗中具有特殊的地位，是故这两类舞蹈都具独立的地位。

民俗舞蹈在民俗活动中表演，世世相袭，代代相传，形成了内容极为丰富的种种舞俗。

一　大宗民间舞蹈《龙舞》、《狮舞》的舞俗

吴越地区的《龙舞》、《狮舞》与全国各地一样，其覆盖面之广，数量之多，沿袭历史之长均居各类民间舞蹈之首。如浙江奉化的《龙舞》，多时全县有四百多条，有的一个村子里就有几条。又如与奉化相邻宁海县的《狮舞》，本世纪三十年代约有三百多对，城乡各地都有它的踪迹。《龙舞》由“雩祭”发展而来，到汉时已有史籍记载；《狮舞》在汉代随佛教经西域传入我国，此两种舞蹈传承至今都有二千多年的历史了。在这些民间舞蹈的表演中，民俗信仰可谓千姿百态。

吴越地区的龙舞，形式多样。常见的有布龙、草龙、纸龙、香龙、人龙、板凳龙等几种。其中以布龙最为流行。由龙或龙舞形态脱胎变化而成的有犴龙、五兽龙、段龙等。在动态上又可区分为滚龙、游龙、跳龙、爬龙、高龙、矮龙、抬龙等。龙舞最短的仅用一只龙

头，一只龙珠；最长的有百节之多的百节龙。

布龙以竹篾扎成头尾，表面糊上皮纸或蒙上布，用颜料绘出龙形，以金银纸箔饰之，用布作龙衣而连成。布龙因颜色不同，有青龙、黄龙、白龙等不同称呼；又因节数不同，有五节龙、七节龙、九节龙、十一节龙……等不同。草龙用稻草芯扎在竹圈上，再用四根小麻绳连串成龙（或以稻草扎成节，以草绳连成龙身），以金银纸片贴成龙鳞。在草龙背脊处插上点燃的香，就是香龙；若插上点燃的烛，则叫火龙。板凳龙是在一条板凳的两端，一头扎上龙头，一头扎成龙尾，有用竹篾扎彩糊纸，也有用稻草扎成的，还有用布扎成再裱以形状；表演有单人肩凳而舞，有双人肩凳而舞，也有三人肩凳而舞，还有几十条乃至几百条板凳联在一起的百节龙，如浙江龙游"迎神赛会……街市悉张灯彩……后制龙灯自数十节至一百节不等，进城祀神，并游街市。"[①]又如今湖州一带流传的百节龙其长度就有百余节。在吴越诸多《龙舞》中，艺术上具有代表性并且富有特色的有奉化的《布龙》，上海的《草龙》，昆山的《狮龙》，句容的《双龙戏珠》，余姚的《犴龙》，无锡的《段龙》。

吴越地区的狮舞可与龙舞相媲美，同样内容丰富，形式纷繁，常见的有单狮舞、双狮舞两种，其中又以双狮舞较为普遍。双狮有的是一大一小，大的由两人扮演称太狮，小的由一个扮演称少狮；有的是一公一母，均由两人扮演。有不同形式的手狮舞、牵线狮子舞，有表演风格不同的高台狮子、滚地狮子等，有由狮舞变形的狮子白象串、貔貅、麒麟舞等。

狮舞之狮由竹篾或铁丝扎成狮头，表面糊以皮纸或蒙上布，用颜料绘成狮头形状，以金银纸箔饰之。布制狮身，黄麻作毛，饰以铜铃。毛色青者称"青狮"，黄者则称"黄狮"，红者便称"红狮"。表演时，由两人合作扮演一只大狮子，一个把头，一个摇尾；另一人身穿打衣，头戴扎巾，武士打扮，持灯（俗叫狮灯）逗引。狮舞的动作

① 光绪《龙游县志》。

多模仿狮子平时的习性动作，或表演狮子温驯可爱、活泼嬉戏的性格，动作有搔痒、舐毛、抖毛等，这种动作诙谐，长于表达感情的风格叫文狮；或表演狮子勇猛威武的性格，动作有打滚、跳跃、跌扑、登高、踩球、腾转等，这种侧重于勇猛风格的叫武狮。手摇狮子之道具头尾以竹篾扎成，身子用数十根竹圈、麻绳连结而成，狮身下装两根木柄，表演者持木柄而舞，一般是一人舞球，一人舞青狮，一人舞黄狮。表演技巧难度较大，大部分动作均是靠手腕力量，要求舞者手脚配合默契，上下协调；演员手举几十斤重的狮子，整个表演几乎都是矮桩，需要很好的腿功与手劲。牵线狮子则在广场搭一高架，“狮子”悬吊于空中，各个关节部位均系以绳，表演者操纵绳子使“狮子”舞动。吴越地区，内容上较有代表性的狮子有崇明的《调狮子》，临安桥川的《青狮》，宁海的《双狮抢灯》，无锡江阴的《九狮》。

吴越地区的龙舞、狮舞，由于数量多，流传范围广，形式不一，所以它的表演内容自然各不相同。但是无论是龙舞还是狮舞，也有很多相同之处：它们一般是三种形态，一种是小型的，仅有龙舞或狮舞，单独活动；一种是大型的，龙队或狮队都配有武术、杂耍等表演队，有的还配有车子灯、马灯等；一种是商业性的，春节前就出门，至元宵后方才回家，带有行李家什等，四处表演，以赚钱为目的。它们表演时在龙珠、狮灯的引导下进行，每当更换一个新的动作或程式，都听从龙珠、狮灯的指挥。表演时每做完一个阵式或套路之后，都要表演一套连接性的程式动作，用以衔接下一个新的舞蹈片断。

在吴越人心目中，龙主风雨，主谷，主子（男孩），主富贵等，故不同时间、地点舞龙，它的意义是不同的。正月舞龙，龙保平安，去灾避邪；新船出航舞龙，龙保风平浪静，一路平安顺风；干旱季节舞龙，龙驾云施雨；秋收季节舞龙，龙保五谷丰登；小孩骑在龙背上，谓“麒麟送子”。俗说：“龙生九子，子子富贵。”《段龙》组成“太平天

下”、“人寿年丰”等字样，祝福纳吉。

传说狮子是菩萨的守护神，又是文殊菩萨的坐骑，佛教有“狮子作吼，群兽慑服”之说。吴越人好狮，认为狮子是避邪趋吉的神兽，于是大户人家的门口、坟坛的两旁要放一对或大小不同的几对来镇守；旧式的大床、各种家具都要雕上几对狮子以避邪；木结构房子的檐下都凿几对狮子来趋吉，毫不亚于“叶公好龙”。一些地方说狮子是麒麟，在狮舞表演时让小孩骑在背上，谓“麒麟送子”。

龙舞、狮舞作为大宗的民间舞蹈，表演一般都有固定的程式。龙舞、狮舞开舞前，得举行“接龙”、“接狮”仪式；出外村表演要进行进村仪式；表演中需去殿庙迎神、祖祠拜祖；一年的活动结束要举行结束的祭祀仪式。这些仪式——舞俗，各地不一，有的从头至尾各环节都很讲究、俱全，有的则是择要而作。

在浙东的奉化、宁海等地，龙舞班、狮舞班都配有一人，专门给各村报讯，俗称放帖。一旦主人收下帖子，龙舞班就要进村去表演。“龙”、“狮”进村时，表演队则吹号，放鞭炮，敲锣打鼓，以示吉祥降临。主人则需点燃香烛、放鞭炮，有的还于路旁摆设祭祀牲礼，这叫“接龙”或“接狮”。“龙”、“狮”进村前，必须先去当境庙表演，舞给菩萨、神明看，祈求神明保佑，允许“龙”“狮”进村驱邪。否则即便舞了龙，舞了狮也没用，因为“龙”、“狮”毕竟是异类，它要受当地境庙管制，不得到它的允许是没有效用的。倘若庙中有庙祝或僧尼，则必须立于庙外点香燃烛以示迎接。“龙”、“狮”拜过庙后还不能进村，还须去村中祖祠拜祖。“龙”、“狮”进祠后作“盘柱”“盘坐叩头”等动作，还要向祖宗神牌进香，以此祈求祖灵保佑本年境地平安，人丁兴旺，此时族长则要赏以钱物。拜了庙，拜了祠，“龙”、“狮”方可堂而皇之进村到公场娱人，挨家挨户去驱邪。

余姚的犴龙，无锡的段龙名龙实非龙。犴龙的犴：貙猲似猩，山民呼貙大者为貙犴，犴野狗似狐，黑喙，皆貙之类；似狐而黑，身长七尺，头生一角，老则有鳞，能食虎豹。“犴”的道具形状是这种

模样与"龙"结合而成。段龙之龙是蛇，传说从前有一种蛇名叫"彩蛇"，身长七寸，喜欢在树或屋梁上爬行。若不小心从高处跌下便碎成七段，每段都会自由地转动，即刻又会节节相连，合成一体，自由自在地离去。若人遇到这种机会，将"蛇段"拿回家，它就会帮主人家积粮进财交好运。于是，人们就将彩蛇奉为龙，并仿效制作七节各不相连的段龙起舞。犴能食虎豹，余姚舞犴的目的在于驱鬼逐疫，祈求平安；段龙是彩蛇主进财，无锡舞段龙的目的在于祈求富裕。

上海松江的草龙，动作非同一般，它由"祈告"、"行云"、"求雨"、"滚龙"、"翻尾"、"取水"、"返宫"等七小段组成；表演程式也较特殊，序幕与结尾出现四个信女，手拱香案，跪地祈求，煞是虔诚；道具也别具一格，舞者身穿黄色衣裤，头戴草帽雨笠，稻草披肩，足穿草鞋。舞时，自始至终贯串着祈求风调雨顺，五谷丰登的意蕴。

吴越地区忌讳两条不同龙队的"龙"同时同台演出。两条陌生龙相遇，必将发生争风，争风必然导致相斗，两龙相斗，弱龙被强龙搏下龙鳞，这龙鳞掉下来便是冰雹。天下冰雹，五谷遭殃，百姓受难。是故，即便是舞台上两龙也绝不能相遇，以防发生争风。不但舞台不能相遇，就是在路上相遇也会发生争风。争风就是争上风，何谓上风？如两龙自南北来相遇，东为上风；若两龙从东西来相遇；南为上风。一旦两龙相遇，则由执龙珠的龙师相互对话协商。

崇明的《调狮子》说狮子是貊貔，貊貔要掠食小孩，所以在《调狮子》前要举行祭祀仪式，俗称"接狮子"。祭时，舞者向"狮子"点香焚烛，叩头跪拜，祈求"狮子"保佑舞者平安无恙。每年表演结束，舞者得去庙里还愿，报谢菩萨保佑之恩。浙江临安桥川的《青狮》，狮皮如青蛙皮，人从狮肚钻入，并用扣子扣住，与一戴鬼形面具的舞狮人同舞，动作跌扑、跳跃、翻滚极为勇猛，意为狮子是神兽，能食妖魔鬼怪，驱除邪恶。无锡江阴的《九狮》是九头狮子同台表演。关于九头狮子，传说上古时陆地豺狼鬼怪横行，天上太乙真人得悉此事，于是就派他的九头狮座下凡，拯救生灵。九头狮座下凡分身

为九头狮子，从九个方位驱赶豺狼鬼怪，并将它们赶入汪洋大海浸死，于是天下又太平了。江阴人为了感恩九头狮座，于是创编了《九狮舞》，要"九狮"以防豺狼鬼怪出没，以保天下太平、吉祥，故又称狮子为"太平狮子"。

在武进、江阴、川沙一带，狮舞又叫调麒麟，即单人小狮舞。表演时，表演者手拿一只用花布连接头尾的小狮子，旁边跟着一个打锣的。在"仓仓仓"的锣声中，表演者将小狮子上下滚动，作出各种动作姿势。舞毕，舞者祝吉说："麒麟到，喜花开，恭喜老板发大财。"因为狮子是麒麟，在台州的天台、三门等县，舞狮时有"麒麟送子"之舞俗。

二　谋利性民间舞蹈的舞俗

前面已经说过，最初的舞蹈与祭祀仪式相结合，是祭祀的重要内容。随着社会的发展，当进入奴隶社会时，一部分舞蹈走出了祭坛，专供奴隶主享受，舞蹈从娱神发展到娱人。当进化到封建社会时，"奴隶"有了人身自由，转变为农民、牧民、渔民，他们于节日佳庆、农闲时节表演舞蹈娱神娱人又娱己；有一部分人则以这些娱神娱人的舞蹈为职业谋生，这样就出现了谋利性的民间舞蹈。

以民间舞蹈进行谋利，这是全国性极为普遍的现象。无论是东北的秧歌、四川的龙灯，还是广东的醒狮、安徽的花鼓灯，每当表演者舞毕，主人都要赐以粮米钱财、烟糖之类；前面提到的龙舞、狮舞、马灯舞也大多有主人赐财物的现象，也可用作谋利。不但民间舞蹈可用作谋利，其他的民间艺术样式如戏剧、歌唱、书画都可用作谋利，如唱一段黄梅戏、打几下道情以求得主人赏赐，这都是常见的事。这里所说的谋利性民间舞蹈，是舞蹈发展的一个形态，指一些舞蹈被一些穷苦人尤其是流落艺人、乞丐所掌握后，作为职业用以谋生。表演者借驱除疫鬼、避邪趋吉为名，实则唯一的目的是

想得到赏钱，他们或二、三成群，或单独行动，于喜庆佳节特别是春节、灯节、财神诞、魁星诞、灶王诞，挨家挨户进行表演，或与某些生产季节如采茶、采桑、下秧等联系在一起进行表演。吴语地区常见的谋利性舞蹈有：跳财神、跳魁星、送麒麟、打田发、扫蚕花地等。

跳财神：流传于吴越各地，一般是年初一至初五进行，也有从年三十夜开始的，有的上灯、落灯、元宵再跳几次，各地不一，但都在初五夜形成高潮，俗传初五日为财神生日。财神叫赵公明，传说能驱雷役电，除瘟禳灾，并能赐人以财，其像黑面浓须，戴铁冠，执铁鞭，骑黑虎，故又称"黑虎玄坛"。跳财神的财神由男性一人扮演，头戴黑色文帽，身穿大红袍，腰围红底白玉带，下穿彩裤，足登高帮黑薄底粉靴，脸戴金色面具，左手托金元宝，右手执金色折扇；另一人携红桌一张，上置烛台、台炉，两支红烛高照，数炷香烟缭绕，供果品若干。表演时，两人走街串巷，挨家挨户进入家屋里、室内，或店堂，或客厅进行表演。一旦"财神"临门，犹如真财神降临，主人家点香燃烛，放鞭炮，磕头礼拜，举行接财神仪式。接财神，商界、生意界更加隆重，更加讲究。表演时，舞者要举行招宝仪式，但见他左手一抓，右手一抓，忽地亮出一只金光闪闪的大元宝，在主家的柜台、帐台、银柜、衣橱、斗桌等这边放一放，那边放一放，谓之"招财"。有的表演时，边舞边唱，唱的内容大多是祝吉词，如：

"招财""利市"送宝来，财神请到家里来。

红财神来绿财神，金银财宝送进来。

福禄寿来加喜财，全到侬的屋里来。

主家明知这是民间舞蹈，明知这是乞儿在作戏，但是都不肯信其无，偏要信其有，将这表演的"财神"当作真财神，虔诚至极，于是待表演者犹如上宾，赏给一定的"红纸包"。表演者见有利可图，于是互相仿效，当然这副道具并非一般的流落艺人、穷人所能配得起的，于是表演者只能请较富有的人合作购置道具，富者则坐地分赃，渔利表演者，这种现象在五十年代之前是很普遍的。

跳魁星：流传于吴越各地，以浙西为最广泛。大多活跃于灯节，随上灯而始，落灯而止，元宵节则是通宵达旦，有些年三十夜、大年初一及年中春秋两次祭孔子也要活动。“魁星”叫文曲星，因是北斗七星之首而得名，俗说魁星主管文场，文状元、四顶甲、进士、解元、秀才全由他点出。跳魁星舞者一人，穿一等人大小，以竹篾为身架、着花绸缎的魁星服的大道具，舞时擎着道具内的把手，“头”、“手”运动自如，能做“点笔”、“画圈”等动作，跳的动作很简单，几乎是马步到底。舞者走家串户表演，若谁家有孩子要上学读书，就要接魁星。魁星跳到这一家，送一支笔给主人，主人赏舞者一个“红纸包”。俗信，孩子用魁星送的笔读书写字，必将学业大进，将来定是功成名就，名列榜首。

打田发：流传于上海金山等地，因道具箩筐俗称“田发”而得名。一般是正月初一出门，三月二十八日松江郡王菩萨诞时结束，表演者走街串巷，挨家挨户登门起舞。它由两人组成，也有四人合伙，六、七人搭班的。演出道具是一副田发担（箩筐），筐内置一竹筛，中间供一菩萨神像，偶像前放一小香炉，炉中插三炷清香，担头挂六双绣花鞋。表演时，一人敲小锣，一人甩三个田发榔头，不断变化花样，有十几套动作，甩时手到、脚到、眼到，全身舞动，有的可连续打上半个钟头。表演时边舞边唱，唱的内容因主家职业、身份等不同而不同，如在一般人家则唱：“田发来，出秀才，有黄金，有银扛，开东仓，开西仓……”遇有小孩人家则唱“开关门”为孩子度关煞，逢有姑娘出嫁就唱“十教训”、“娘报恩”等。元宵节，金山一带有“烨茅柴”的风俗，是夜一些青年男子看完《打田发》后，奔到田间烨茅柴，以示消灾除害，嘴里念道：“大家好，家家好，别人田里长稗草，我家田里长长稻。”以祈自家有个好年成。当《打田发》表演到三月二十八日松江郡王神诞时，各队齐集于郡王庙，献艺娱郡王。为何要以《打田发》祀郡王呢？传说松江县岳庙的郡王是中国稻作的始祖。相传古时，人类靠渔牧生活，非常艰苦。有个部落里的头

人，听人说西方安乐园里有稻作，便不远万里去取种。头人找到了安乐园，怕主人不肯，就悄悄地偷了几粒稻谷，不料被主人发觉了。在这紧要关头，观音施法救走了头人，并赠头人一只包裹，吩咐好好保管带回部落。头人回来后，打开包裹，见是一只绣花鞋，鞋内几粒稻谷。于是头人就领大家种植了水稻。有了水稻，耕作方便，大家过上了好日子。后来头人故世了，大家为了纪念他，便造庙立像祭祀，并在耕作时于担头挂一绣花鞋。这种生产习俗，后来发展成民间舞蹈，这就是《打田发》。当初的《打田发》是为了祭祀那个头人，宣传种田发财。大概是由于这个民间舞蹈普遍受欢迎，并且表演简单，于是就发展成谋利性民间舞蹈。

一些外地人特别是安徽、河南、山东、江西、苏北等地，由于受洪灾或受旱灾、虫灾，常常到吴越地区来表演民间舞蹈以求乞。经常表演的有《打花鼓》、《打连湘》（又称《花棍》、《霸王鞭》）、《单狮舞》等。其他的形式如"猢狲戏"、"狗戏"等更多。

三　戏俗中的民间舞蹈

戏剧与民间舞蹈的关系极为密切。历史上乃至今天很多地区称舞为戏，观赏舞蹈叫看戏；一些舞蹈节目也叫戏，如称《花鼓舞》为花鼓戏，称《傩舞》为傩戏，称《马灯舞》为马灯戏，称采茶舞为采茶戏，称秧歌舞为秧歌戏等；一些名称上是戏如道戏、佛戏、僮子戏、香火戏、师道戏，实际上表演的主要内容是舞蹈；古代的乐舞、杂技就称百戏，秦汉时又叫"角抵戏"；戏剧的表演中，无论是京剧、昆剧、黄梅戏还是越剧、绍剧、甬剧、姚剧等等，都有大量的民间舞蹈，有些节目还是这个剧种的绝技，并代代相传、世世相袭。由此可见，戏剧与民间舞蹈的关系是十分密切的。

吴越是中国戏剧的腹地，演出有内容极为丰富的戏俗，无论是那个地方剧种，在过去都有一套共同的演出规矩。这套规矩的核

心是四个民间舞蹈：跳八仙、跳财神、跳魁星、跳天官。这四个舞蹈节目，在演早戏前跳。演戏前，戏台上摆着一桌两椅，桌上围挂着一幅“×××班”的班旗，两把椅子披着“椅帔”，放在桌子的两旁。后场锣鼓一响，值台将桌子搬到舞台正中，后场大钹大鼓闹头场。闹完头场，值台将桌子搬回原处，这就开始表演跳八仙、跳财神、跳魁星、跳天官。四个舞蹈跳完，于是开始演早戏；演完早戏方可演正本。

这个表演戏俗，在戏班中具有极为重要的地位，能否按这套程式表演，是衡量一个戏班档子高低的唯一标准。吴越地区对一些瞧不起眼的戏班子蔑称为“讨饭班”、“小班子”、“路头班”，对一些能在中元节、庙会、开祠堂、开戏台中演出的则美称为“大班子”，这里划分的标准，就是看戏班子能否表演跳八仙、跳财神、跳魁星、跳天官。一些实质上是“搭拢班”、“讨饭班”、“江湖班”，行头破烂，脚色不齐，若能在演早戏前跳“四个舞蹈”，即便只有“十三顶半网巾”也是“大班子”。相反，一些行头崭齐，龙套众多，演员阵容齐全，各种道具应有尽有，但是在演早戏前不会跳“四个舞蹈”，那么也只能是“江湖班”、“小班子”，没资格称“大班子”。旧时，中元节演戏祀鬼，年关演戏敬祖，庙会演戏迎神，（新祠新庙落成及新造戏台）演戏开祠、庙、台，都要请“大班子”演戏，“江湖班”、“小班子”没有这个资格。此时演戏，必须按照这种表演戏俗进行演出，并且天天照例，不得少去任何一个内容。

跳财神、跳魁星与前面所说的表演差不了多少，这里不再述及。跳八仙又称摆八仙、八仙庆寿，说是王母娘娘寿诞，八仙前去庆贺而得名。由九人分别扮汉钟离、铁拐李、张果老、曹国舅、吕洞宾、何仙姑、韩湘子、蓝采和、王母娘娘。先是汉钟离、铁拐李从“出将门”出来，每人到台正中念诗两句，如汉钟离念：“手拿阴阳芭蕉扇，身在昆仑诚修道。”再站到一桌两椅的两侧；张果老、曹国舅、吕洞宾、何仙姑分别从“出将”、“入相”门出来，也是各念两句诗，与前

者一起分立两旁；最后是韩湘子、蓝采和簇拥王母娘娘从“出将”门上，也是各念两句诗，韩湘子、蓝采和与前六者一同分立两旁，王母娘娘则居中而坐。“八仙”手拿道具（法器），向王母娘娘作各种拜揖动作，并三跪九拜，再向观众拜揖。

跳天官与跳财神、跳魁星都是戴面具而舞。跳天官是这“四跳”中最受人欢迎的一个，天官手拿朝笏，模仿朝廷命官进宫上朝、朝拜、退朝等各种动作而舞。表演时天官从宽大的袖中掏出一个长约三尺许的绣花绸缎卷轴，一抖张开，先是笑眯眯地自己看一看，然后再给观众看，轴中写着“天官赐福”；再一抖张开，也先是自己笑眯眯地看看，然后再亮相给观众，轴中的字变成了“风调雨顺”；又一抖，还是先自己笑眯眯地看一看，然后再亮相给观众，轴中的字变成了“国泰民安”；如此变化多次，字也随之变成“五谷丰登”、“六畜兴旺”之类。

第三节　民间祭祀中的祭祀舞蹈

吴越地区民间信仰极为庞杂，在种种信仰活动中有极为多样的祭祀仪式，而在这繁多的祭祀仪式中又有形式繁、内容富的诸类舞蹈。这类舞蹈分布范围广，农村、海岛特别是边远的山区屡见不鲜，即便是十里洋场的上海，“宗教迷信习俗类舞蹈，流传地域普及率高，在整个民间舞蹈中所见的比重甚大，几乎约占总数的30%左右。”① 从民间舞蹈出发考察民间祭祀，或者从民间祭祀出发考察民间舞蹈，民间祭祀中的舞蹈大致有四类：残存原始宗教祭祀舞；儒释道祭祀舞；俗道士祭祀舞；庙会祭祀舞。

将祭祀中舞蹈分成四类，这完全是从吴越文化出发，但也是一种概数，各类之间仍有交叉现象。道教是吸收原始宗教特别是巫教发展而成的，佛教传入中国后受中国传统文化影响而中国化了，

① 《上海民间舞蹈》第25页，中国城市经济社会出版社 1989 年。

儒、释、道三教在历史上曾多次合流，民间对“三教”的信仰从未泾渭分明；这样“三教”信仰中的祭祀（尤其是道祭）与残存原始宗教信仰中的祭祀就有交叉，于是存在于祭祀仪式中的舞蹈就自然地交叉了。俗道士既信道，又信佛，也信儒，还信巫，是一种特殊形状的宗教职业者，他们在祭祀中所表演的娱神驱鬼舞蹈，便与前两者交叉。庙会是一种独立的综合性的祭祀活动，所祭的神既有儒、释、道所奉的神，也有原始宗教特别是神话中的神，而更多的则是民间自己所奉的地方保护神；庙会中“三教九流”、俗道士诸类混于一体，凡民间存在的各类舞蹈都可拿来娱神，但也有仅在庙会中方可表演的舞蹈，于是庙会祭祀舞既与前三者交叉，但又不能合并。这四种祭祀舞蹈之间的关系，犹如同心而逐渐扩大的四个圆，最小的圆是残存原始宗教祭祀舞，依次是儒、佛、道祭祀舞，俗道士祭祀舞，最大的圆就是庙会祭祀舞。

一　残存原始宗教的祭祀舞

原始宗教与民间舞蹈的关系极为密切，在各种崇拜仪式如图腾崇拜、祖先崇拜、鬼魂崇拜、巫师崇拜等等中都有极为丰富的歌舞，载于史籍或传承下来而被今人所知的仅是沧海一粟。吴越人好巫信鬼，各种崇拜深蕴在心底里，在各地尤其是渔区、农村还很流行，与那些崇拜有关的祭祀舞迹象尚显，最常见的有巫舞、鬼舞、傩舞。

现在广泛流传着的民间舞蹈，无论是民俗舞蹈还是“儒、释、道的祭祀舞”、“俗道士祭祀舞”、“庙会祭祀舞”都与原始宗教有密切联系。有的是源于原始宗教祭祀舞，有的是原始宗教祭祀舞的变异，如全国广泛流传的《龙舞》就源于古代的雩祭。“雩”是求雨的专祭，殷墟卜辞中就有记载，商初成汤祈雨于桑林，周代雩祭规定用鸟羽装饰的《皇舞》，汉代方有《龙舞》的文字记载、“应龙杀蚩尤与夸父，

不得复上。故下数旱，旱而为应龙之状，乃得大雨。”[①] 1987年八月，河南濮阳西水坡仰韶文化遗址的一座墓葬中掘出了龙的图案，它用蚌壳精心堆积而成，犹如一条舞动着的龙，这是国内现知最早、造型最大的龙形象，美称为中华第一龙。“第一龙”与雩祭的年代差勿多，我们可以推想龙舞与皇舞一样，他们都是雩祭中的重要内容，用以祈雨，龙舞祈雨至今尚有蛛丝马迹，但已罕见，所能见到的大部分已是民俗舞蹈，舞以娱人。

关于巫舞、鬼舞、傩舞产生的先后问题，该是先有巫舞、鬼舞，然后才有傩舞。由于残存的鬼舞，大多受道教、佛教的影响，人为宗教色彩较浓，于是有人就认为先有傩舞而后有鬼舞。这是一种错觉。道理很简单，如若没有鬼，那么何来驱鬼逐疫的傩舞呢？只有先有鬼观念，并认为鬼要害人，方才有驱鬼之举。巫舞要比鬼舞早，远古时代的原始人认为事物中存在一种“神秘力量”，任何人间的灾难都可通过自身的力量给以影响，给以控制。它没有借助神力，那时也没有神力观念。巫的发展，在人类思维中产生了神的观念，巫才成为通神者，主管祭祀，并成为氏族的首领。

《巫舞》　吴越地区残存的巫舞大致有两类：一是认为万物有灵，人可以通过自身的力量控制一切，带着这种观念表演的舞蹈，如流传于天台山区的《救日月舞》；二是巫觋在作巫术过程中所表演的舞蹈，这类舞蹈多为即兴表演，固定的节目不多。

《救日月舞》　每当日、月蚀时，人们认为是天狗啱走日、月，于是就举行救日、月仪式。人们各自拿家中击之会响之物如铁锅、脸盆、竹筒等，赶至公共场所如晒场、路口、荒地等，敲响会响之物，放鞭炮，打土枪。在一片响声中，人们高叫：“还光咳，月亮(或太阳)菩萨！”击响物者则是边击响器边跳简朴的步子，几百人、几千人步调一致，响声、叫声、脚步声汇成一个热烈奔腾的场面。人们企图以此惊走天狗，救日、月蚀，使之还光。

① 《山海经·大荒东经》。

巫觋作巫术过程中的舞蹈，在巫来说主要存在于“入魂”、“召魂”、“退魂”等仪式中；在觋来说主要存在于“选觋”、“觋上坛”、“觋退坛”等仪式中。

人成为巫（大多是女人成为巫婆），首先要有外来神灵附身，人有双重身份：神灵附身（人灵魂退位），人代表神；神灵退走，人灵魂主宰人，此时人是人。神灵进入人的初期，俗称某人“入魂”了，一旦人“入魂”就整天向人诉说或自诉“魂”的旧事，如家住哪里，曾做哪些事，是怎样死的，与肉体前世或前几世有何恩怨等等，此期间整天总是或哭、或笑、或大叫、或高唱、或奔跳，行动失常，犹如一个精神病人。一旦有人“入魂”，一些老巫总是不请自到这人家，教这人如何开口言事，如何“召魂”、“退魂”等；初“入魂”的便模仿着做。有的“入魂”者，需作法事超度那“魂”，使“魂”听人使唤，召之则来，逐之则走。“入魂者”成为巫就可作种种巫术活动，如看病、看相、看花、算命、讲魂、驱鬼等等，而巫要作这些巫术必须先“召魂”，由神灵（魂）来完成，作完巫术又得让神灵（魂）退走即“退魂”。巫在“召魂”、“退魂”仪式中常作一些舞蹈表演。

《召魂之舞》 巫要作巫术先“召魂”，巫者点燃几炷清香在露天下拜几下，口念“××魂，来咳。”一会儿，“魂”来啦，巫者先是呵气连连，打过一阵呵气后便口拟各种声音如摇橹声、金戈声、铁马声，以示“魂”来了。于是，舞者随口中之声起舞，常见的舞有“跑马舞”、“跑船舞”、“盾牌刀剑舞”等，动作大多模拟平时的舞台表演，或者模仿平时某物的动态如跑马、摇船等。巫者表演了一番后，方才开始作巫术，作完巫术则“退魂”。

《退魂之舞》 作完巫术需让“魂”退走。但是有的“魂”赖着不肯走，这样会影响“肉身”的健康，于是旁人特别是家人就催促“魂”快快离开，祈求说：“大姐（或小妹）要干×××事，×××（魂名）侬快快退去。”如此一催，“魂”就准备离去了，这时巫又起舞（舞的形式与“召魂”时相同），并以口拟之声伴舞。舞罢打几个呵欠，以示

“魂”退走了。

这些仪式中的舞蹈，大凡一般巫者都会，也较为普遍。有的巫者在作巫术过程中也起舞，这类舞大多没有固定的程式，稳定的动作也很难传承，各自都不相同，完全是一种变异状态的。

觋的选择不像巫那样随便，它有俗成的程式。当老觋年老体弱不会作巫术，或去世，则需选一新觋。选择的仪式是将全村属鸡、属狗的男人集中到庙里，列队跪伏在神像前。俗道士向菩萨作过祭祀后，诵《上坛咒》，祈求庙中菩萨附入人中，若有人头晕脑胀，则被认为是“僮身”（即觋的候选人）。当场由俗道士作过法事，给“僮身”服符咒、香灰等，使之能开口言事。再由俗道士念《上坛咒》，让新选的觋上坛；若新选者能神灵附身，开口替神灵说话，那么候选成功。

《神坛上的觋舞》 觋上坛说是神灵附身，于是手舞足蹈，或作骑马射箭之状，或作舞拳弄棒之状，或作耍刀弄枪之状，煞似神灵入世。有的觋上坛时，表演“上刀山，下火海。”“上刀山”是觋爬上庙宇里的灯山（烛台），赤脚踏在笔尖的铁钉上舞动；“下火海”是觋赤脚在通红的炭火堆上走过，边走边舞。觋作完巫术，神灵得归去，这叫“退坛”。觋“退坛”像“上坛”一样作各种表演。

《神汉甩童子》 分甩童子、拉火链两个程序。出会时，神像抬放到广场的帐篷里。太保请童子到菩萨庙里，童子赤脚，穿一长裤，坐于墙跟的高椅上，双眼紧闭，口吐白沫，发出粗粗的“哺哺”喘气声，然后用头、身往墙上撞。童子撞了一通后，几个壮汉抓住童子的脚往地上拖，直将整个身子拖直躺平为止。不一会，菩萨附入童子，童子遂喃喃暗语，太保作翻译。甩过童子后，再作拉火铁链。届时，置神像的广场上放一只火坛，太保引火将一条二十几公分的铁链烧得通红。童子双手扒开炭火，拉起铁链，在胸前身后舞出各种动作、姿态，煞是壮观。

《鬼舞》 吴越人好鬼。鬼的名目繁多，如对非正常死的有吊

死鬼、水鬼、倒死鬼、枪毙鬼、服毒鬼等之称；年中有五个鬼节：三月二十八东岳庙祀鬼，清明节，中元节，“十月朝”※，冬至节；民间不仅在鬼节祭鬼，平时人病人死丧事等都要进行祀鬼。与这祀鬼仪式相联一起的鬼舞，历史上极为丰富，由于人们大多忌讳谈鬼，故史籍及方志很少作记载。现在残存的鬼舞，大致有两种活动形式：一是做目连戏时的鬼舞；二是行会时的鬼舞。行会时的鬼舞，一类与目连戏中的鬼舞从形式到内容都一样（可能有渊源关系）；另一类是为神像开道或守护。

行会时的鬼舞将在“庙会祭祀舞”中详说，这里谈谈《目连戏》中的鬼舞。在浙江，《目连戏》分布极广，绍兴、宁波、台州、金华、丽水、杭州等市地都有踪迹，其中以绍兴最为突出。演出目连戏，除了年中五个鬼节外，民间做道场时也要表演，其中以中元节祭野鬼时为最盛。绍兴的目连戏，主要流传于上虞、新昌、嵊县、绍兴、余姚（今属宁波）等地。风格有两种：一是唱的；二是不唱的。不唱的目连戏，俗称哑目连，主要流传于上虞、新昌、嵊县等地的目连戏是唱的。1990年五月，浙江省艺术研究所与嵊县文化局联合组织前良艺人做过一次表演，演员全是六十岁以上的老艺人。哑目连没有语言，基本上是以自然形态的生活动作、手势、舞蹈来表演和铺叙故事，展开情节，表现人物，交代剧情。先前的哑目连共有一百零八场。现在残存的主要有二十场：

（一）韦驮请观音	（二）阎王发牌票
（三）刘氏得病	（四）瞎子卜课
（五）夜魅渡河	（六）送夜羹饭
（七）夜魅请无常	（八）前拘刘氏
（九）调男吊	（十）调女吊
（十一）文武科场魈	（十二）挑镣枷
（十三）谋亲夫起解	（十四）饿鬼賠鬼

（十五）大头戏柳翠　　（十六）阎王发五鬼
（十七）后扫刘氏　　（十八）敲纸铜锣
（十九）出丧吊考　　（二十）鬼王扫台

在这二十个场次中，夜魃渡河、送夜羹饭、前扫刘氏、调女吊、挑镣枷、大头戏柳翠、敲纸铜锣、出丧吊考、鬼王扫台等都是舞蹈性较强的场次，其中送夜羹饭、女吊、夜魃渡河三个节目，入选《中国民族民间舞蹈集成·浙江卷》，在这众多的节目中犹如众星捧月。

《女吊》　表演时，女吊披头散发，白衣红裙，脸上搽黑灰，薄底花鞋。舞蹈动作主要是三步一跳的圆场，锣鼓伴奏，中间作甩发、耸肩、水袖、舞巾、鲤鱼翻身等动作，以此来叙述负屈而死的凄凉不平。

《送夜羹饭》　又称《调无常》，传说无常是勿摄人灵魂的使者，有黑白之分，白无常行善而黑无常行凶。表演时，无常上身穿新衰衣服，项挂纸锭，手捏破芭蕉扇、铁索、算盘，肩膀耸起，头发披下，眉眼外梢向下像"八"字，头戴一顶下大顶小的长方帽，足足二尺左右高，上书"一见有喜"；送夜羹饭的阿招身穿蓝袄，梳发髻，脚穿草鞋。舞蹈开始时，阿招掇着盛着酒饭的竹筛出场，放于地上，让恶鬼来享用。无常闻香来抢羹饭，阿招见是无常，便边逗边跑，戏玩无常。天交五更，无常咽着口水，无可奈何回阴间。舞蹈就此结束。

在余姚、慈溪一带，《调无常》的无常有五个，其中二个黑无常，三个白无常，表演形式、内容与上相似，故又称《调五无常》。

《傩舞》　傩祭在殷墟卜辞中已有记载，名叫"寇"，用人牲或物牲，搜索宅内以驱鬼之祭。傩祭盛行于周代，周王室和诸侯代表国家举行的叫"国傩"，全国上下一起举行的叫"大傩"。大傩在腊八举行，是驱除疠疫恶鬼的一种仪式。周代宫室中有专任傩祭的官，叫方相氏。傩祭时，四个方相氏头戴面具和冠，金色四目，身穿熊

皮，一个执戈，一个扬盾，率领大队人马到宫室的角角落落边跳边喊："傩傩……"或者由十二个方相氏，朱发亘衣，手执数尺长麻鞭，甩动作响，口中高呼各种专吃恶鬼、猛兽的神名。到了汉代，方相氏仍保留周代的装束，除了仍率领十二兽（面具）外，还增加了一百二十个十至十二岁手拿鼗鼓的男孩童，及一些奏乐吹唱的人。傩祭时，人们跳起方相舞、十二兽舞，到各处去驱鬼，最后，用燃烧着的火把将疠疫鬼送出门外，并一直送至河边投入水中，以示疠疫鬼被送走了。吴越地区傩祭傩舞，在解放前仍然流行，较有代表性的有宁海的跨灵王，建德的跳净童，无锡的男欢女乐。

《跨灵王》 "冬至糯米粉作汤圆，以小赤豆作馅，礼神及祖。考乞者装神鬼判状，仗剑击门，口喃喃作咒，手舞足蹈，俗谓之跨灵王，即古傩礼者也。"[①] 舞者扮鬼或者判官，服饰与戏剧中表演一样，扮鬼的戴鬼发，扮判官的头戴面具，也有扮成钟馗、道士的。表演时，舞者手执桃木剑，挨家挨户进人家室内、角角落落东砍西杀，手舞足蹈，口喊："傩傩傩……" 追杀疫鬼。最后，点燃室内的一堆柴火，围住火再舞一番；尔后将剩余柴火扫出门外，并以桃木剑追杀，意为鬼已被逐走。冬至节驱鬼舞傩，流传于宁海县城乡各地，宁海的邻县象山、三门、天台等地旧时也流行。

《跳净童》 流传于浙江建德一带。有四个角色：老和尚、小和尚、柳翠、土地，均用纸糊的大头套套住整个头部，表演者必须是十六岁以下的未婚男性儿童，女主角柳翠亦由同样男童扮演，故名《跳净童》。舞蹈动作幅度大，节奏强烈，戴面具的头部随着打击乐的节奏不断前后左右摇摆。建德的《跳净童》源于何时已不可考，但在明代前已经流传了。相传，明中叶，建德县钦堂乡一带儿童普遍患"猪头病"（腮腺炎），求医无门，痛苦不堪，于是复兴了《跳净童》。跳者自由结合，戴上自制的大头面具，去场院，进空地，上庙台，走村串乡，串堂入室尽情地跳。这一跳，患者的"猪头病"痊愈了，于

① 清光绪《宁海县志·风俗篇》。

是就纷纷传扬《跳净童》能驱除疫鬼。这样就越传越广，跳者队伍不断扩大。自此以后，这一带每年元宵节前后三日必举《跳净童》，以驱除疫鬼。每年跳罢“净童”，舞者将所有大头面具送到村口烧毁，意为将大头瘟神送上天，孩子就不会患“猪头病”。

《男欢女乐》 流传于无锡各种庙会中，常见于财神庙会、城隍庙会，又名调裼亡、踩裼亡，为双人假面舞，有“男裼”、“女裼”两角色。旧时宜荆一带，“其疫神，有男、女裼。裼者，强鬼，即疫也。”[①] 调裼亡就是驱鬼逐疫。表演时，男裼头戴圆边帽套，上插两朵金花，身穿圆领黑色宽袖绸长袍，红色中式长裤，腰系黄色垂丝带，脚穿黑色白底短靴，两脚各系一只大马铃。女裼戴大头面具，上饰珠花，穿红色大袄、青色百褶长裙，着绣花鞋。庙会时，男裼女裼随行而舞，意在驱邪。庙会后，男裼、女裼到各家各户去表演，为人收灾、降福。

二 儒释道的祭祀舞

在民间信仰与民间文艺关系的考察中，将儒释道也拉进来。这是因为：首先宗教最广大的信仰者是民间各阶层的人；其次宗教祭祀中的舞蹈与民间各阶层的关系极为密切，非同一般。关于宗教最广大的信仰者是民间各阶层的人，及把宗教信仰作为民间信仰的一个部分，在本书的“导言”中已作过专题论述；之所以说宗教祭祀中的舞蹈与民间有密切的关系，是因为儒释道祭祀舞蹈的渊源、传承、表演、审美都与民间密不可分。

儒释道的本质与艺术并没有关系。宗教的本质是安魂，艺术的本质是审美，宗教不会产生艺术，也不需要艺术。但是当宗教走向世俗时，宗教徒总是制定各种仪式，使深奥的宗教思想物态化、具体化，以便民间接受。在令人目眩的宗教仪式中，它广泛地吸取各种民间艺术，从而使宗教信仰更近人间烟火，更加生动，自然也

① 《宜荆新志》。

更加神秘，以实现自己的初衷。如“道教经卷繁多，往时富豪大家做斋事，全部做完，可念七七四十九天。学道者勤修苦练，终身不能尽其底蕴，人们常说，十年能熬出一个举子，但熬不出一个道士。儒家有六艺，即礼乐射御书数，而道家却有八艺，即吹打念唱雕画竹剪。”① 面对纷纷扬扬几百万大言的《道藏》，而道士为何还要习“八艺”呢？假若不是表面上为了祭祀——娱神，而实质上在于渲染、烘托——娱人，那么又作何解释呢？现实中，有谁见过哪个道士、僧尼在偷偷地作歌舞乐娱神？这就是说道士与僧尼的一切艺术活动，实质上是在于娱人，祭祀舞的审美主体是民间各阶层的人。

儒释道的祭祀舞与民间舞蹈有渊源关系。儒释道的祭祀舞从何而来？毋庸置疑，主要是来自民间。这种例子很多，如流传于上海嘉定、宝山及江苏太仓的祭祀舞蹈《跑马舞》，它是“1917年前后，嘉定城隍庙当家法师孙杏泉将京昆戏曲中的拉膀子、小翻、虎跳、走雀等身段动作引进‘召虎神’，并改进了服饰鞋帽，从而增加了它的舞蹈成分和观赏性，遂被列为道家正式法事之一。”②《跑马舞》的前身“召虎神”根本没有什么舞蹈动作，只是在吸收戏曲动作后方成为舞蹈，并被列为地方法事祭祀仪式的内容。但是，当宗教祭祀舞蹈形成后，它又反作用于民间，倒流民间。《僧舞》是“朝鲜族的传统民俗舞蹈，多在节日举行。古代，该舞纯属佛教，舞者系佛门弟子……后因佛教的广泛传播而演变成为民俗舞，由于该舞历经民间艺人的加工与提炼，现已成为朝鲜族民俗舞的典范。”③ 道教建醮法事中的《步罡踏斗》，“此种仪式，先是在道观中流传，直至光绪年间，俗家道士亦可从师学道，弘扬传教，主持法事，得到了广泛的传播。”④

---

① 刘守华《口头文学与民间文化》，第113页，中国民间文艺出版社1989年。

② 《上海民间舞蹈》，第79页，中国城市经济社会出版社1989年。

③ 《中华民族风俗辞典》，江西教育出版社1988年。

④ 《中国民族民间舞蹈集成·浙江省卷》。

儒释道世俗化后，绝大部分的祭祀仪式都在民间举行，由民间各阶层的人参加；也就是说，儒释道祭祀仪式中的舞蹈，它的表演者有民间人士加入。如建德一带，在作“平安道场”、“端午过关”等法事时，其中一节《拜灵山》的舞蹈，当扮成“小生”装束、手拿朝笏的道士唱舞了一大段后，祭祀人家的孝子也打扮成表演者，身穿麻衣，头戴孝巾，脚穿草鞋，肩上又背着一双草鞋，跟着道士在祭坛上“走花”，跪拜四十九次，作各种舞蹈动作。有些宗教祭祀中，表演者几乎全由民间信徒充当角色，宗教徒只是一个组织者。如流传在金华、磐安一带的《西方乐》，它是民间信徒在做佛事时表演的节目，表演者均是参加佛事的民间佛教徒。

吴越地区，宗教在民间影响最大的是佛、道。儒教被历代统治者所推崇，唐代，孔子被封为文宣王，它的思想在民间影响也很大。

《儒教的祭孔乐舞》 儒教推颂“雅颂之声”。儒家创始人孔子，是春秋末期著名的思想家、教育家，他以诗、书、礼、乐、射、御六艺授徒。相传曾制有《乐经》（后亡于秦火），主张以礼乐教化人。子曰：“兴于诗，立于礼，成于乐。”孔子的一些乐舞观，经他的弟子孙尼子阐发，辑成《乐记》[1] 得到了系统的发展，成为儒家乐舞理论的代表作。《乐记》有很多卓越的见解，如在乐舞的作用方面，认为“乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。”乐舞对政治起作用。这是儒家的独到见解，但是强调贵贱等级的差别是明显的错误。儒家正是从这一观点出发，赞成“雅颂之声”。反对“郑卫之音”。对民间歌舞采取一概排斥的态度，于是在封建社会里，各朝都有一些帝王抑制民间舞蹈之举。儒家推崇“雅颂之声”。被历代统治者接受，对我国“宫廷乐舞”的发展起了一定的推动作用，这也是客观的。

---

① 《乐记》，原有二十三篇，现存十一篇，散见于《礼乐》、《史记》之中，关于它的作者，历来有不同说法，郭沫若说是孙尼子所作。

汉武帝刘彻纳董仲舒"罢黜百家，独尊儒术"后，历代统治者都将祭祀孔子作为祭天、祭地、祭日月山川、祭鬼神之外的又一项最隆重的祭祀大典。祭祀必作乐舞，至南北朝宋文帝刘义隆元嘉二十二年(445)时，宋文帝纳大臣裴松之议，释奠孔子时用"八佾之舞"，施以"郊乐"，隋朝文帝仁寿元年(601)制乐官牛弘、蔡徵等人在祭祀五郊乐舞的同时，创作了颂扬孔子生前致学授贤、著书传道、为国立训的颂歌，于是形成了《祭孔乐舞》。《祭孔乐舞》传承了一千三百多年，由于历代礼不相沿，乐不相袭，故乐舞内容历代并不完全一样。如祭孔时所用的音乐——曲谱、宫调均需皇帝钦定，舞谱图示亦需皇帝钦定，然而沧海桑田，朝代更改，于是乎乐舞就随"世"而变。

《祭孔乐舞》 在吴越流传广泛，历史悠久。南京、杭州作为六大古都之一，当初的祭孔自是盛行与隆重。衢州自南宋建炎二年孔子第四十八代裔孙随高宗南迁后为南宋孔庙之地，吴越地区尊孔之俗与《祭孔乐舞》更盛。宁波文庙始建于贞元四年(788)，北宋天禧二年(1018)重建于苍水街；鄞县文庙，自北宋庆历八年(1048)县令王安石创县学，因庙为学，对孔子不断奉祀，于是府文庙与县文庙并日举行祭祀。晚清时，鄞县文庙的《祭孔乐舞》：舞者皆系男性俊秀儒童，官服乌靴，羽冠高挑，左手执籥在内衡于心前，右手秉羽在外竖于正中，按级列队，目不斜视，随乐而舞，庄重肃穆。

《佛教与西方乐》 佛教祭祀仪式中有很多舞蹈。"在印度，三十年代以前，舞蹈很少在舞台上表演。古典传统舞蹈多保存、流传在寺院。寺院有不少被称作'神的侍女'的少女，专门跳舞娱神……印度祭神仪式的歌舞也很可能被我国佛教寺院所吸收，并逐渐使之民族化。"① 是的，佛教盛行时，寺院中的舞蹈活动既盛且繁，史家言："景乐寺……常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神"；"昭仪寺……使乐之盛，与刘腾(长称寺)相比"；"宗圣

① 王克芬著《中国舞蹈史·隋唐五代部分》，第110页，文化艺术出版社 1984 年。

寺……妙妓杂陈。”① 又如《僧舞》、《手势舞》,《僧舞》表演僧徒修行中的艰辛与抑制戒欲的痛苦情态，流行于朝鲜族地区。《手势舞》在公元二世纪的印度舞蹈论著《姿态镜铨》中就有记述，内容极为丰富：五指并拢是手的基本动作，名“旗”，代表云、雨天、森林、马、河、年、月、日等；五指作“剑指”状，名“半旗”，代表树叶、河岸、刀、锯、角等。手的动作除了能表演这些生活内容外，还可以代表十六尊天神与毗湿奴的十六变相等。《手势舞》大概是随佛教传入中国的，在我国很多寺院中都流传着，宁波天童寺的《瑜伽手诀》与《手势舞》极为相似，可能是《手势舞》的中国化。《瑜伽手诀》在佛教放焰口法事中表演，法师居中端坐，用手指表演出各种动作，每个动作都有特定的含义。

除了寺院僧尼所表演的节目，民间在佛教信仰的祭祀仪式中，也有众多的祭祀舞蹈，较为典型的是《西方乐》。《西方乐》流行于吴越各地，以金华、磐安一带为盛，俗称“佛戏”，集歌、舞、乐于一体。可能各地表演不同，金华一带是这样的：舞者四—十来人，着蓝色或青为底的白印花大襟上衣，长围裙，穿白或青色布鞋（内衬白布，意取青白）。手执红绸绣花巾和纸扇，在木鱼、巧铃声中成四方队形。于案桌前方边歌边舞。整个表演由四人为主，内容有二十多个节目和四、五十个片断串在一起。以表演《采茶》为开端，有的中间插入《目连救母》，结尾为“四方络”，一般要表演一昼一夜以上。但又没有严格的仪式、程序，中间可随时增删，如《采茶》一节，表演了从种、栽、采、揉、烘到泡、献（献佛），将从种茶到泡茶献佛的整个过程都表达出来，表演的繁简、时间的长短完全由便。

《道教的祭祀舞》 道教的经常活动是法事，法事有在宫廷内举行的，也有应乡民邀请在民间举行的，无论哪一种形式，其内容都可分为两类：一是文法事，用于拜天祭神，超度亡灵；二是武法事，用于驱鬼除邪，伏妖降魔。在吴语地区，道士在民间作的法事主要

① 《洛阳伽蓝记》。

有：设坛建醮，赈祭孤魂，祈晴祈雨，齐天过关，超度亡灵，焰口，炼度，破地狱，破血污，渡桥，禳星退星等。在这些文武法事中，道士手舞足蹈，边奏边舞，吹、唱、念、打、舞俱全。

道教的祭祀舞，相传始于南北朝。那时，嵩山道士寇谦之在崇信道教的魏武帝的支持下，清理道教，制订乐章，诵诫新法，从此道教中就有了音乐、钟鼓、潜诵等，同时也增加了由音乐伴奏的舞蹈。道教在吴地发生极早，传说西汉景帝时（前157—前141），陕西咸阳人茅盈、茅固、茅衷三兄弟到此修道成仙。二千多年来，吴越各地道教宗派繁多，影响较大的有太平道、正一道、茅山道、斗米道、白莲教等。由于宗派不同，他们的祭祀仪式就自然有差异；由于历史悠久，就从魏武帝时算起也有一千五百多年，其间仪式也必有差异，于是存在于祭祀仪式之中的舞蹈也必有差异。从本世纪三、四十年代来看，吴越地区流传的道教祭祀舞，主要有《步罡踏斗》、《串灯》、《串五方》、《跑马舞》、《走大桥》、《造幡》等二十几种。

《步罡踏斗》 是建醮最高法事仪式中的祭祀舞。演时，法师身穿绣有日月山川、龙虎、八卦图案的法衣，戴混元巾，足着朝靴，执笏仗剑，表白二人，法师居中而坐，动作有"起剑召将"、"净水施法"、"赦命诵咒"等。舞蹈在八卦图上表演，基本步法是《禹步》。《禹步》："先举左，一跬一步，一阴一阳，初与终同，置脚横直，互相承丁字形。"[①] 表演时脚步婉如踏在星斗罡宿上，步行转折，飘飘然若仙下凡，表情庄重肃穆，动作步态刚柔相济。

步罡踏斗与踏八卦、禹步有关。踏八卦也是广泛流传的道教祭祀舞，原叫跑云头，表演者披发仗剑而舞，口中念念有词，作腾云驾雾状，紧锣密鼓配合默契。上海崇明各乡镇流行的《踏八卦》又有"玉皇表"、"青玄表"之分。"玉皇表"用以集体祭祀活动，如百姓集资共祝上苍，祈求四境平安，人畜安宁所做的酬天醮诞；青玄表

① 《云笈七签》卷六十一。

用以祝告青玄上帝、太乙真人等，专司超度亡魂的道场。《禹步》相传源于禹，大禹治水行跛，高功如山，后人皆怀念之，于是就效禹之“跛步”，就这样形成了禹步。步罡踏斗、踏八卦都是在八卦上舞动，基本步法都是禹步。八卦有前八卦与后八卦之分，相传前八卦为伏羲所作，后八卦是周文王所制。古人云：太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八八六十四卦，人神两个世界所有事象都囊括于其中，故踏八卦能保境安国，能保人畜无灾。道教继承了中国原始文化，大概是禹步传世后，道家的踏八卦就采用了禹步；而道教形成后，道教祭祀仪式又采用了踏八卦，于是在建醮法事中的步罡踏斗就承袭了踏八卦与禹步。

《串灯》 表演人数为九人，表演时八个护法道士身着黄或黑色龙凤道袍，头戴道帽，脚穿布鞋，手持半圆形的六角阳台荷花灯，在大法师的指挥下，在地上四角各放一盏的花灯间串越起舞。因法师自己也执一盏灯，共九盏，故此舞又俗称《九幽灯》。法事仪式中，类似《串灯》的较多，如《串地灯》、《荷花灯舞》等都与此大同小异。

《串五方》 又称跑开方或开方。表演时，五只台子排成东、南、西、北、中的梅花形状，含金、木、水、火、土之意，五六名道士手执响乐器，沿台子兜圈，圈数多少均可，每跑一次变一次队形，基本队形有：铁条般、童子拜童、拔拷佬等。

《跑马舞》 原称“召神虎”，常见于“三七”献花道场，流传于上海嘉定、宝山及江苏太仓一带。相传，古时，铁牛大将军鲁元帅能升天入地提魂摄魄，于是，道教在作法事中，召请鲁元帅从阴曹地府中引亡灵进入西方极乐世界，故名召神虎。表演时，场上摆五张八仙桌，每桌上置一纸制“五方童子”；“纸马”如真马一样大，以竹纸制成，放于场中。表演者五人，一扮马伕，一个法师，两个“班首”。主要表演者“马伕”。整个舞蹈分四段：“趟马”、“配马”、“法事”、“跑马”。“趟马”、“配马”、“跑马”的表演如戏剧中的表演，“法事”由法师为主表演，先引朝奏，再出“神虎牒”，请鲁元帅出“丰都城”提摄亡

灵；法师的主要动作是“手势舞”，以手势搭成各种形状。

《走大桥舞》 法师身穿道袍，手持铜铃，一边念咒诀，一边舞动，并一步一步登上用仙桌搭成的桥上。

宗教大凡都有法器，如道教的法器有：剪、秤、镜、令牌等；佛教的法器有：舍利壶、法轮、宝伞、莲花、金龟、天盖、盘长等。在道教法事或佛教法事中，法师、道士、和尚、佛头等总是持这些法器而舞。在民间信仰中，如同对宗教的信仰一样，对宗教法器也虔诚地信仰，认为宗教法器具有一种魔法力量，能驱邪避邪。所以，民间不但有收藏宗教法器避邪的习俗，并且还有拿宗教法器起舞的舞蹈。这类舞蹈，吴越地区不少，较有代表性的有八吉舞、钢叉舞。

《八吉舞》 流传于无锡，因舞蹈按八吉形状串舞而得名。传说1900年，在苏南木渎灵岩山北角的观音山，出现了一个自称是“金陵国”的“国家”。国中的“皇帝”说自己是观音菩萨儿子下凡，说观音山的观音坐像就是观音真身，他召见人，规定来者必须手拿八吉，否则将会受观音菩萨的惩罚。这事一出现，于是人们在二月十九观音诞时纷纷去拜观音，祈求观音保佑。由于“观音儿子”有规定，于是人们就只好拿着八吉去进香，天长日久，后来形成了二月十九日观音香火会。就这样，每年二月十九日观音诞时，香火会在庙中挂起大灯笼，点燃香火，组织进香者手拿八吉并按八吉形状进行串舞。

《钢叉舞》 民间认为钢叉能避邪，可驱鬼逐怪，具有一种魔法的力量。相传，古时有个皇后得了重病，多方医治无效，便急煞了皇帝。一日，有一游四方的术士说自己能医治皇后的病，于是皇帝就请医治。那术士一不开方，二不给药，到了皇后房中仅是舞动手中的钢叉，口中念念有词，说也奇怪，这一来，皇后的病果真痊愈了。于是，民间就信仰钢叉是镇邪物，学样舞起钢叉。《钢叉舞》靠钢叉的钢圈舞时作响伴舞，动作主要有“开四门”、“上树”、“下树”、“飞叉”等，技巧很高，惊险得很。

三 俗道士的祭祀舞

吴越地区的道士身份十分复杂。自道教传入以来，看破红尘，不染世务俗趣而一心一意在道观中修道的人数历代为数不多。在道观中修道的道士，大多有文化素养，他藏于名山大川、风景秀丽之地，专心致力于练功与诵经，很少过问世上俗事，很少给民间驱邪捉鬼，降妖伏魔，也很少给民间做道场唱道戏。活跃于民间祭坛中的其实并不是道士，而是俗道士。

何谓俗道士？他不蓄长发，不吃素斋，不诵经，居于家中一概如常人，服饰打扮与民间全同，也娶妻生子育女；居于城乡各地，有请则为百姓作法事或祭祀，平时以农业或渔业为主，也兼营工、商、小贩；一般大多是家族传承；佛、道的经籍都诵，精通书符咒语，既像佛教徒，又似道家徒，还像巫，其实又是三勿像；像"保正"一样"分片"管辖辖区，自称是奉龙虎山张天师之命，保护一方人口平安，有的还向自己的辖区分赠门神图，灶神图、春牛图，预告来年几条龙治水，何星宿值年，端午则送符驱邪，这一切都不取分文；辖区中的生老病死，水火灾害、疾病流行等，都得先请他，然后由他定夺作何祭祀，一般都由他一人承担，规模大的也由他负责邀请别辖区中的俗道士或寺观中的和尚、道士；他没有寺庙，作祭祀则借别人的庙或这一地的当境庙活动。

俗道士在自己辖区内活动频繁。小孩"度关"须请他。人病需先请他画符念咒驱鬼、"施路头食"、"放焰口"等。假若一旦有人死亡，他的活动就更多了。人死断气，第一件事就是请俗道士来家穿衣，抬至中堂；此时俗道士身穿道袍、戴道帽，手敲木鱼，口念《开路经》。出殡前，俗道士要为亡者作祭，一般的起码作一夜功德祭。黎明起棺（材）出殡，俗道士为之"引路"，此时俗道士指挥整个出殡队伍，手敲木鱼，口念《引路经》。当棺（材）至墓地，俗道士则作"开山"、"进椁"

等祭。从这天晚上起，俗道士要为亡者作"七七祭"，其中"头七"、"五七"、"断七"之祭，其规模不亚于出殡前夜的功德祭。"七祭"后，有的人家要请俗道士为亡人超度作道场。人病久治无效，有的则请俗道士驱鬼，台州、宁波一带最流行的一种驱鬼仪式叫"拔茅船"。

"拔茅船"需作一天一夜。作前，俗道士将主家的中堂布置一番：堂中摆起三筵或五筵(三筵为"品"字形，五筵"器"状形)，阁栅下贴有各种驱邪剪纸，垂于空中，墙上贴各种驱鬼之对联，高筵上挂起"祖师像"。祭祀中，俗道士分坐东西两边，或诵经咒，或敲打乐器，或击木鱼。在一片锣鼓声中，开始"拔茅船"仪式，整个过程可分：请鬼神入筵；演道戏娱神；送神归程与驱鬼入茅船；送茅船。在整个祭祀仪式中，有很多舞蹈节目，舞蹈动作较大的有《舞剑》、《打灯》、《掌诀》、《舞茅船》等。

《舞剑》 舞者俗道士穿大红开氅，开氅绣有龙虎图案，戴网子(俗称正生巾)与甩发，着高方(也有穿平时所穿的鞋子)，手执祖传宝剑。在琴声、木鱼声、铎声中翩翩起舞。《舞剑》在整个"拔茅船"仪式中多次反复出现。先是"请神鬼入筵"，俗道士以剑舞召请神鬼，边舞边歌；在"演道戏娱神"中，俗道士又是边歌边舞，劝神鬼喝酒进茶，此时还有帮腔；在"送神归程与请鬼入茅船""送茅船"中，俗道士的剑舞则犹如"途穷匕首现，扬眉剑出鞘"，若武士之搏杀，追杀疫鬼。

《打灯》 舞者共 3 人，俗道士与两弟子。俗道士服饰如前，仗剑；两弟子一个执秤杆，另一个握镜子。祭祀场地以粉糠画成八卦图，约 2 米见方。在一阵紧锣密鼓中，俗道士率先进八卦图执剑起舞；尔后，三人各执法器在八卦图中快速地串越。串越是按阵式进行的，共有十多个阵式，连在一起如一气呵成；串越越串越快，最后简直如飞，令人目眩。

《掌诀》 即俗道士的手势舞。在"请鬼入茅船"中，俗道士徒手掌诀而舞。常见的手诀有：龟诀、虎诀、蛇诀。《掌诀》具有无穷之威

力，能驱除邪魔。在"拔茅船"仪式中，俗道士究竟掌何诀而舞，只是视此家病人是被鬼、怪、妖、魔等所迷惑。如若病人是被小鬼迷惑，俗道士掌虎诀而舞就够了；若是被精怪所迷，则需掌龟诀而舞，因为龟诀是法效最高的手诀。

《舞茅船》 茅船以竹篾为架，用稻草或麦秆扎成。如船状，船头置一草缚的舵手，船中置橹篙，插有桅帆，以彩纸裱饰。"拔茅船"仪式前，茅船放于屋前滴水檐下，意为停在船埠头。当仪式至"请鬼入船"时，两乞丐一个把头，一个甩尾，将茅船抬至中堂，并点燃船中烛灯。此时，俗道士进病人家屋内，披发仗剑，四处击鬼而舞，驱赶鬼怪上茅船；之后，以掌诀甩净水驱鬼上茅船。屋里的鬼怪上了茅船，俗道士在前引路，沿八仙桌摆成"品"或"器"的外围转圈，两乞丐抬船尾随，先是模仿船起航状起舞，再是模仿船慢行状而舞。舞了一阵后，乞丐抬船顺三圈，逆三圈快速地"跑船"，意为船在快速行驶，且越跑越快；此时茅船中的火烛亮着，行船犹如"流星"，颇为壮观。紧接着"跑船"，乞丐将茅船快速肩至村外河旁烧毁或掷于水中使之氽走。

这仅仅是流传于台州、宁波一带"拔茅船"仪式中的舞蹈。人死的祭祀仪式，远远比这"拔茅船"更复杂、繁多，其中的舞蹈内容也更多。在杭州、嘉兴、湖州、上海一带，还有类似于俗道士的，俗称为太保。太保的活动也很频繁，也有很多舞蹈表演，较有代表性的有松江的《接圣》。

《接圣》 是人患病请太保在家办"献菩萨"佛事程式中的一节。"献菩萨"仪式分"发符"、"请神"、"接圣"、"敬酒"、"领饭"、"唱书"、"请喜"、"赞伤司"、"化赦书"、"请郎中"等。表演时，中堂正中设立八仙桌、中方台、小方凳矗立一起的"三台"，两旁设立"东筵"、"西筵"，中间八仙桌下设"下筵"，八仙桌上供各路神像，点燃香烛。表演者三人，两人分坐左右，分别持鼓板、堂鼓、小钹；一人居中站立，握小锣，边打边唱边舞，舞的动作基本上是拜揖。

四　庙会的祭祀舞

庙会的形成，据顾颉刚先生考证与佛、道的传入有关。"自从佛教流入，到处塑像立庙。中国人把旧有的信仰和它对抗，就建立了道教，也是到处塑像立庙。他们把风景好的地方都占去了。游览是人生的乐事，春游更是一种适合人性的要求，这类的情兴结合了宗教的信仰，就成了春天的进香……于是固定的'社会'就成会流动的社会。流动'社会'有两种：一种是从庙中舁神出巡的赛会，一种是结合了许多同地同业的人到庙中进香的香会。"① 顾颉刚这里所说的"流动的社会"便是我们吴越地区通常所说的行会。从古籍记载来看，那种进香，与赛会在汉代就盛行了，"古者庶人，鱼菽之祭，春秋修其祖祠……今富者，祈名岳，望山川，椎牛、击鼓、戏倡、舞像。"② 这里描述了当时民间迎神祭祀时杀牛、击鼓、扮戏、歌舞祭神的情形，同时又记述了汉时的祭祖祈年，朝山进香，迎神赛会已经结合起来了。传至北魏，庙会已极为盛行了。北魏孝文帝太和九年迁都洛阳后，大兴佛事，每年释迦诞日都要举行佛像出行大会。佛像出行前一日，洛阳城各寺都将佛像送至景明寺，多时佛像有千余尊。出行时，行会的队伍中，避邪狮子导引其前，宝盖幡幢如林，音乐百戏，惊天动地。后来历代的庙会，大凡都是这时的沿袭与发展。

吴越地区的庙会富有地域特色，不仅"赛会是南方好"，更重要的是吴越地区舁神出行的内容、形式都有自己的特点。

吴越地区的舁神出行与儒、释、道的关系不大。佛道两教虽然寺院、道观众多，财产富有，庙田庙山连绵不绝，但是僧尼、道士从来都不给佛像、道神出行，是民间各阶层在作舁神出行。舁神出行

① 顾颉刚《妙峰山》，上海文艺出版社1986年。

② 桓宽《盐铁论》。

的神大多是地方神，如梁山伯、曹娥、张巡、胡公大帝、岳飞、关公、城隍等，很少有将道观中的道神、寺院中的菩萨出巡。更没有将佛教中的罗汉、"西方三圣"、佛祖等出行。出行的神虽然有道教神系的神，如东岳大帝、财神、关爷、天妃等，但是它与道教的关系又是甚疏，这些神不是供在道观中，而是由民间自己立庙供奉，庙里的庙主、庙祝并不是出家修行的和尚及修炼的道士。舁神出行的一切活动都由民间自由组织，如出行的时间，巡视的线路等都不是由僧尼、道士所定夺，而是由民间自己协商而定。

吴越地区的庙会，大致有两种：一种是定期举行的庙会；一种是临时性决定举行的庙会。定期举行的庙会，是几年一次及一次几天各地不一，但都是在神诞前开始，于神诞日形成高潮。如城隍庙庙会，一般都是一年一次，会期1—3天。又如上虞曹娥庙会是一年一次，会期三天，于五月初四形成高潮。定期举行的庙会也有神像出行与不出行两种，神像不出行的庙会在庙中举行，大多是于神诞日进行，一般是诵经、烧香以祀，与贸易生产结合得较为密切，但并不完全都是这样，如上海"清明日还有祭邑厉台的仪式。上一天由县官行文给城隍神，城隍神便在那一天到邑厉台去赈济名义冢幽孤，到晚上才用彩灯迎回庙。仗卫整肃，邑人执香花拥道者甚众，舆从骈集，常有四、五里。这称为祭台会。因为七月十五日和十月初一日有同样的会，一年共有三次，所以又名三巡会。"[①] 像这种于鬼节期间举行的会，仅流传于个别的县城、府城、省城，广大的农村地区没有这种的迹象。临时性决定举行的庙会，一般都是遇特殊情况如天灾人祸的瘟疫流行、天大旱或洪水泛滥、作物严重受虫害、牧畜瘟死等，或遇重大喜庆如农业、渔业大丰收，作物长势好等。临时举行的庙会，一般都是行会，舁神出行。

在广大的农村地区，定期性的舁神出行一般都是五年以上一次。其中的原因当然是多方面的，从庙宇角度来说，行会主要是为

① 《上海研究资料续集》，中华书局1939年。

了整修庙宇，给神像添油加漆、贴金，而这些工作一方面不需年年进行，但另一方面也不能隔得太久，一般五至十年为最宜。从民间来说，恐怕主要还是经济问题，虽然庙宇都有庙产，但它只能用于庙宇整修、神像装饰、演戏敬神等公共开支，即便是这类开支也需几年积累；而对百姓来说，行会时要接待远亲近亲来看会、看戏，要置办荤汤酒水，这是一笔并不少的开支，如果行会不相隔一定的年限，恐怕也无力负担。谚云“会后必有荒年”，可能就是这个道理。

临时性的行会大多与农业生产有关。天久旱不雨，民间往往要举行祈雨活动。祈雨大凡有两类：一是去深山或龙潭取水，将“龙”请来供奉于村庙中，祈龙行雨；二是把别处的菩萨（大多是龙王菩萨）抬到本村庙中供奉，祈求下雨。请了菩萨不下雨，有的则是晒龙王，让龙王菩萨在烈日之下烤晒，使其认识久旱不雨之苦。祈雨成功，大旱解除，得将菩萨送回原庙，此时就需隆重的仪式——行会，以谢“龙”恩。虫害横行无法治，民间要请刘猛将军出行，祈求将军体察民情，显圣治虫；在宁波是请梁山伯出行。青苗长势好，特别是稻麦长势好，雨水丰润，阳光充足，丰收在望，于是人们就在田里插上一根木棒或纸制三角小旗，以示建议举行青苗会。一旦村中族长定下举行青苗会，于是家家户户杀猪宰羊，并在家中显眼位置挂上土地神画像，以香烛、牲祀供祀，至正日则举青苗会，请神像出行。

定期性的异神出行，迎神队伍一般都在大街小巷中行走；临时性的异神出行，迎神队伍一般都在田野小路、林中小道中行走。但不管是哪一种，迎神队伍一般都可分三个部分：仪仗队；舞蹈与杂耍表演队；后拥会。至于每一部分队伍的繁简，内容的多少，及各部分之间的先后顺序，则是因地因时而异。如三十年代浙江上虞曹娥娘娘出行时的迎神队伍是这样的：

清道校尉　　　　清道校尉

会旗
耍火流星
耍水流星
甩彩鬃
甩彩瓶
戏镗叉
抬锣
鼓乐
……

火铳队	火铳队
鞭炮队	鞭炮队

龙会
狮会
白象会
旱船会
……

车子灯会	车子灯会
马灯会	马灯会
高跷会	高跷会
鱼灯会	鱼灯会
蚌灯会	蚌灯会
鸟灯会	鸟灯会
……	……

抬阁
鼓亭
八仙会
哑子背疯婆
调无常

……

（十八般兵器）		（十八般兵器）
金瓜		月斧
朝天蹬		佛手
青龙刀		盘龙枪
戈		斧
矛		钺
锏		勾
戟		叉
拐子		流星
梢子棍		三节鞭
	大锣	
	大号	
	鼓乐	
	铜铳	
肃静牌		肃静牌
回避牌		回避牌
旗	令旗	旗
锣	背王印	锣
伞	神架	伞
扇		扇
	香炉	
	挑祭品	
	内蕊灯	
	烧香还愿者	
	僧尼	

在迎神的队伍中，一般对“开路”的都比较讲究，所以各地差异也较

大，如上海的金山以"鬼舞"开道，"旧历清明节，金山有赛会之举，其神即为城隍。此种风俗，由来已久。当清明节前一夜，庙中出数十人，手持钢叉（俗称小鬼）周行街市，名曰巡街。……出会时，鸣锣击鼓，为神开道。舁神巡游街市，东至杨爷庙，与杨爷相会。巡行一周，还驾入庙。入庙时，抬驾者举步疾驰，名曰抢桥。是时脚步声、呼喝声、钢叉声，声声相应，极一时之热闹也。"[①] 松江则以《郎头夹棍》等鬼舞开道。南通的都王爷出行则以"烧马伕香"为前导，"马伕"多至三、五百人。在田间小路行走的，一般以大刀队为前导，为迎神队伍斩砍挡道之草木，以便让队伍顺利地通过。

每逢舁神出行之时，百业停工，商人辍市，万人空巷，观者如潮，交通断绝，锣鼓震天，鞭炮动地，百戏塞道。龙舞、狮舞、马灯、车子灯、旱船、花鼓、高跷等此起彼伏，调无常、调判、跑小鬼等等舞于街市，凡民间所有能娱神娱人之戏都活跃于迎神行列之中，难怪有人说：庙会是传统的民间艺术节！此话毫无过奖。

行会犹如大海可容百川，凡民间一切表演艺术都可用来娱神娱人，不但如此，并且还有平时不能表演而只能在庙会中表演的稀世的舞蹈艺术。这类舞蹈，吴越各地分布广泛，形式多样，内容丰富，较有代表性的有：松江的夜巡班、郎头夹棍，高淳、溧阳一带的跳五猖，南通的跳马伕，永康的十八狐狸等。

《夜巡班》 又名"夜叉班"、"小鬼班"、"跑小鬼"等，是庙会菩萨出巡时的开道舞蹈，以巡班为主，也作广场表演。《夜巡班》是菩萨的保护队，为菩萨开道巡视，驱赶野鬼，扫除邪恶，以保菩萨出巡之安宁。角色鬼保正、保正娘子、鬼当差、鬼差人各穿鬼服依次而行，夜巡者手持钢叉慢游串跑。鬼保正反穿马褂，保正娘子撑着伞，鬼排头戴仅有鼻、眼三孔的脸具，小鬼们一身黑短打。小鬼人数不限，约二十至六十人，舞时众多的小鬼按小跑步节律，抖动钢叉使之发出铿锵声。跑步声、钢叉声汇成一片，小鬼随声变换队形，常见的

① 《上海民间舞蹈》，中国城市经济社会出版社 1989 年。

队形有“链条服”、“九曲桥”、“双蝴蝶”、“五梅花”、“卷帘子”、“串八吉”等。

《郎头夹棍》 表演者身份是菩萨下属的阴兵，置于神架前。由一人表演，头戴无顶小帽，两侧帽沿卷向中间，白鼻子，黑翘须，大红嘴；肩挑一担刑具，刑具有枷锁、夹棍、链条、郎头等。出行前，左摇右晃，悠颤着担子前进，基本步法有“三步晃”、“金鸡步”、“鹤立转”、“铁扫帚”等，跳时靠晃动刑具发出撞击声作节拍。

《跳五猖》 主要流传于高淳、溧阳等地，是祠山庙会中的祭祀舞蹈。祠山庙供奉主神祠山大帝，塑“五猖神”保驾。祠山大帝原名张渤，治水功臣，“汉乌程人，生有异神，后坐化广德之祠山，因建庙其上。及明太祖兵驻此，卜之吉，为诗二章以纪之。后与伪汉战于彭蠡，神助战灭敌，遂特封真君，春秋至祭，大江南多建祠以祀。”①相传朱元璋登位后，为报答张渤保佑之恩，下旨在江南建360座祠山庙，并依次排列，每日祭之。五猖神是东方苍帝，南方赤帝，中央黄帝，西方白帝，北方黑帝之五方天帝。表演角色是“五猖神”、道士、和尚、土地、判官、武士，除武士外均戴面具，“五猖”面具、服饰按五行、五色相配。整个舞蹈分六场：迎神、降神、拜神、布阵、庆功、送神。“迎神”与“降神”后，由道士出场祭拜天地后拜“五猖神”，祈求“五猖神”降临人间，为民降妖除魔，尔后又依次拜过判官、土地、和尚，请众“地神”一同去拜请“五猖神”，待各自依次拜过“五猖神”后，“五猖神”各执双刀开始集体舞动，动作整齐一致。“五猖神”被四位“为民请命”的地神的虔诚所感动，便与“地神”一起布下阵势，降妖除魔；同时道士引土地、和尚、判官等一同布下“五角阵”、“满天星阵”、“双龙出水阵”、“天下太平阵”。捉了妖魔，众神与和尚、道士一同庆功，最后向“五猖神”拜揖并送走。在行会的过程中，《跳五猖》还去祠山会所属的各村表演，为各村驱妖除邪逐疫。

《跳马伕》 是南通“都天王爷”行会的祭祀舞。跳马伕者多为

① 民国《重修高淳志》。

平时逢灾遭难时对神灵许下“烧马伕香”的誓愿者。都天王爷出行前数日，“马伕”斋戒沐浴；出行这日早早打扮定当：头扎彩色布巾，上戴黄元纸帽，身着马伕服装，脚蹬草鞋，腰围一圈铜铃。祭祀中，当执掌祭师高呼“马伕香上”时，众“马伕”一齐跪下，自己将一根银针戳进腮部，针尖出口中出，用牙齿咬住，待命出发。在一片号、钟、鼓、锣等声中，都天王出行，“马伕”手执铁扦起舞，跳着简朴、矫健的舞步为都天王开道。途中，老马伕领头，有时单排跳，有时双排跳，有时围着大树、石狮等物跳，有时围着都天王銮前驾后跳，有时三、五成群跳，有时成百上千蜿蜒曲折或挺直向前跳，跳到激烈时发出“呵呵、哈哈、嘿”的吼声，以至蹦跳起来，连续跳几十小时。都天王爷回銮时，舞蹈进入高潮，舞者跪着跳，甚至跳到倒下去。都天王爷就座后，执掌祭师高喊一声“马伕香下扦”，这时全舞结束。

《十八狐狸》是永康方岩寺庙会祭祀舞。方岩寺立“胡公大帝”，胡公姓胡名则，字子正，“北宋仁宗明道元年授工部侍郎集贤院学士，则尝奏免衢州、婺州两地身丁钱，百姓非常感激，故户户立像朝夕膜拜。”[1]每年农历八月十三日胡公诞辰时，金华、衢州各地群众为感谢“胡公”，纷纷集会祭祀朝拜进香，十八狐狸是方岩寺庙会最有代表性的舞蹈。十八狐狸舞者共二十人，其中十八个男子戴女装面具，上穿绣花蓝边大襟衣，下穿黑色百褶裙，脚穿绣花鞋，左手持特大的纺绸手绢，右手拿纸折扇，扮作狐狸；另两男，一扮妓院老板娘，一扮嫖客。老板娘头戴梳有羊角形发结的面具，一手捧黄铜水烟袋，一手拿麦秆扇；嫖客头戴相连帽碗面具，长衫马褂，手持手杖。庙会中，鼓乐在前，“嫖客”、“狐狸”、“老板娘”依次随行。打击乐伴舞，舞者舞动手中道具，“狐狸”脚踏绞花步，其间串扦“八卦阵”。嫖客则在“狐狸”间油头滑脑地挑情逗趣，“狐狸”时而反抗，时而卖弄风骚勾引。

庙会祀神，为表信徒的虔诚，一些还愿者往往要作一些苦人皮

① 《永康县志》(内部资料)。

肉之举，如各地都流传着的《肉蕊灯》。

第四节　民间舞蹈在民间信仰中的功能

民间舞蹈与民间信仰之间的关系，已经从上述明显地显示出来了。

从民间信仰看民间舞蹈，民间舞蹈是民间信仰物态化祭祀仪式的主要内容，祭祀舞蹈在祭祀仪式中自不必说，就是民俗舞蹈也总是被充当祭祀的重要内容，以舞乐神娱神；假若信仰活动中没有民间舞蹈来搭台演戏，凑热闹捧场，那么信仰仪式肯定是干巴巴的世人不可理解的诅咒或祈求，就不可能会赢得这么众多的虔诚观众，那些信仰也就不可能被民间乐于广泛接受。所以，当我们要谈民间信仰对民间舞蹈的作用时，不可忽视民间舞蹈对民间信仰也具有重大的作用。

一　民间舞蹈使民间信仰具体化

原始社会，人们崇拜巫、鬼、傩，这是由原始社会的生产力、社会经济所决定的，在当时的社会有一定的合理性与必要性；但是当社会发展了，人们征服自然、改造自然的能力大大加强时，这种崇拜几乎失去了社会基础的时候，然而对它们的崇拜仍然有一定的市场，这原因在哪里呢？当然是多方面的，民间舞蹈也起了作用，这是无疑的。无生命之物是没有灵的，鬼是不存在的，于是对“灵物”的信仰，对鬼魂的信仰，其生命力也是有限的，但它却偏偏深入人心，代代相传，究其原因是种种艺术的表现，使这种本在心态的观念物化了，于是随物而传。在那“种种艺术的表现”中，民间舞蹈的表演又是很重要的，如巫舞、鬼舞、傩舞中种种造型，使那些客观不存在的观念变为具体、形象、生动的物态，并通过这些舞蹈艺术的

表演，使信仰具体化。

二　民间舞蹈使民间信仰稳固化

如龙，龙是客观不存在的杜撰物，但是“龙观念”却被中华民族所接受，这里龙舞是立了汗马功劳的。我们都知道，在古代中国对土地的信仰，对灶神的信仰远远早于对龙的信仰，土地神、灶神的数量也远远超过龙。俗说山有山神土地，田有田头土地，村庄有当境土地，桥有桥头土地，屋室有住居土地，可谓无处不有土地；灶神家家都设，户户都立，日日供奉，年年相祭。然而却偏偏是“龙”的影响大，大于土地神、灶神，若不是因为龙舞流传广泛，数量众多，世世相袭，那么可以肯定它们都互换位置。于是从某种意义上，我们可以说，是龙舞巩固了人们对龙的信仰。在民间，俗道士比僧尼、道士影响大，俗道士之舞在其中起了一定的作用。在民间，对一般的丧家来说，真正出于给死者安魂、超度的目的而请俗道来作祭祀，其比例是很少的；他们的真正目的还是要热闹一下。在这里，假若俗道士没有歌舞的技能，他们就不会被请去“热闹”，也不会这样受人青睐。俗道士的歌舞，巩固了民间对俗道士的崇拜。

三　民间舞蹈扩大了民间信仰的影响

在广大的农村，无论是丧家做祭，病家驱鬼，还是道家作法事、佛家作佛事，与此无关的旁人总是撇开手中的生活去观看；庙会，万人空巷，观者如潮，从几十里乃至几百里路外赶来看会。看什么？看道士、和尚、尼姑？看病人、死者？非也，看的是仪式中的表演——乐舞。灯会、中元节的盂兰盆会也是如此，在种种祭祀仪式中，由于民间舞蹈的介入，于是它赢得了观众，从而也扩大了自己的影响。

四　民间舞蹈使民间信仰神秘化

如舞蹈充当了祭祀仪式的主要内容后，如傩舞充当傩祭的主要内容，跳五猖、跳马伕充当祠山庙会、都天王庙会的主要内容，于是，原先这种简单的人体表演艺术，就被人们神秘化了，认为它具有某种魔力，它可以驱邪逐疫，可以趋吉保安。这样，在这类舞蹈掩盖下的信仰就更富有神秘色彩。

第七章　民间美术与民间信仰

民间美术可以说是与民间信仰联系最为密切，最具血缘关系的一种艺术形态。

民间美术作为一种俗艺术，作为与民生、民态、民情最为密切的艺术种类之一，与原始社会的美术是一脉相传的，它在发生、发展和艺术的范围、特点、规律等方面，都具有某种意义上的类似。可以这样说，民间美术的最基本特征——原发性、承传性和地域性，与民间信仰习俗的艺术特征是相一致的，甚至是相互覆盖和渗透的。因此，在一定程度上，民间美术又可归之为民俗学的一部分。例如反映在生老病死、衣食住行、婚嫁寿宴、年节时令、礼乐仪式、生产劳动以及宗教迷信等民间信仰习俗之中，就都活跃着反映各个侧面和层面的美术用品。

民间美术是最低限度的民生精神的表现，民间信仰又是最基本的一种文化心理表现，因而，民间美术与民间信仰两者之间的涵盖交叉就远比其他种类的关系更为广泛和密切。

吴越广大地区位居我国的东南部，整个地区气候温和，雨量充沛，物产丰富，河网交叉，肥田沃土，漫久的稻作渔猎生产经济方式及饮食习俗，自然环境所带来的居住和服饰特性，以及种种的婚丧寿诞习俗，历史地形成了具有独特乡风民俗的吴越民间信仰和与之相关的民间美术，它从最表象的层面反映了吴越地区的深层文化结构。

第一节　吴越地区民间信仰的民间美术历史衍流

一　远古信仰与原始美术

除了古人类化石的发现以外，从考古发掘材料，也说明早在八、九千年以前，吴越先人即已创造了灿烂的古代文明。

从现在发掘的文化遗址来看，在远古至新石器这一阶段，吴越地区的原始美术与原始信仰习俗的关系已经发育，但它与全国其他地区的情况却基本上相一致，即还没有形成吴越地区地域性的特征。这就是美术作为一种精神的物化形态，其主要表现还甚为单向。换句话说，美术尚未完全独立，特别是与信仰习俗相关的部分，主要是为了人的生存需要而存在——与人的生存、生产等直接相关联。

原始装饰和原始陶塑是这一时期最能反映信仰习俗的美术。

原始装饰艺术，主要指一些项链、首饰等，如用兽牙、硬石、蛤壳、骨首、鱼骨等，经过研磨和钻孔再缀串而成。发展到后来，还出现了以各种优质石料，如玉、玛瑙、水晶、绿松等制成的各种装饰品。从吴越地区的情况来看，是时玦、环、瑗、璜、镯、管、珠、坠及体型较大的琮、璧等玉制和玛瑙制装饰品特别流行。这类装饰品的样式和型制，看不出任何图腾迹象，而与同时期的中原仰韶文化稍有不同，估计它与吴越地区的祖先习仰崇拜相关。特别是管和琮等，虽然我们从发掘的墓葬还看不出它们就是祭祀祖先的祭品，但不是纯粹的装饰品则是可以肯定的。

原始陶塑，虽然从青莲岗文化、良渚文化和马家浜文化等出土的陶器看，主要是饮食器用，如鼎、豆、壶、罐、钵等，以三足器和圆足器为多，但从陶塑上的纹饰，则可看出与原始信仰习俗相关联的

美术遗迹。

吴越地区陶塑与中原仰韶文化具有明显差异的，在于其纹饰多为方格宽带纹、弧线纹、绳纹和篮纹、波浪纹等，部分彩绘陶也基本如此（而流行黄河流域地区的代表性图案，如点纹、人面纹等，却甚为少见）。可以推测这是原始自然崇拜的遗痕。尤其是弧线纹和波浪纹，更可见出是对天（云）和地（水）崇拜的结果。而良渚文化中的双目锥形足和鱼鳍形足的陶鼎，不但是夹砂陶中的代表性器具，也是吴越地区鱼猎习俗而带来的对动物（鱼）崇拜的美术表现。

二　鱼蛇崇拜——殷商时期的信仰习俗和装饰美术

吴越地区有文字可考的历史约始于夏商。《荀子·儒教》说夏人南来，“居楚而楚，居越而越”，但由于广大吴越地区的地理因素，在殷商这一时期的吴越人更多地是在早期美术中反映出对鱼和蛇的崇拜和祭祀信仰习俗。

信仰民俗源于古老的大自然崇拜，对山、水、火、天、地、日、月、星、风、雨、雷、电，以及花草树木、飞禽走兽等的崇拜，这是一种从原始时期就传下来的“万物有灵”观念。这种观念对后世的信仰民俗，影响非常之深。

如果说，原始时期吴越先民的这种“万物有灵”信仰在原始美术创作中其对象表现得还不十分清晰，那么，至殷商时期，这种信仰习俗的对象就逐渐清楚而显出了吴越地区的地域特性。

对鱼的崇拜，自然是与吴越的渔猎经济相关。卫聚贤《吴越释名》说：“吴字即鱼字”，可见从远古时期鱼即为吴人的崇拜对象。《山海经》、《逸周书·王会解》、《楚辞·天问》、《搜神记》等都记载了大量关于鱼的神话，也可说是这种“万物有灵”崇拜的体现。从良渚文化的双目锥形足和鱼鳍形足类的陶鼎看，吴越人早期美术反映出来的对鱼的崇拜，我们认为，与仰韶文化半坡彩陶中常见的鱼纹

和鱼人面不同，它更多地是"鱼灵"崇拜，而不是对繁殖功能的崇祀。

吴越人的蛇崇拜可说与鱼崇拜相邻通。广大吴越地区气候温暖潮湿，长江中下游流域还经常洪水泛滥，尤其是钱塘江流域更为严重。这种地理气候环境，自然有利于蛇蟒的生长。《资治通鉴》卷二十一胡注说蛇蛟"有脚，细颈有白婴，大者数围，卵生，子如二石大瓮，能吞人。"《史记集解》说："越人于水中负人船，又有蛟龙之害，故置戈于船下，因此得名。"从对蛇的害怕而转为对蛇的敬畏、崇拜，甚至把自身都当作是蛇种的化身。《说文解字》说："南蛮，它（蛇）种，从虫，䜌声。"这种信仰习俗一直沿习下来。蛇在江苏宜兴称"蛮家"、"苍龙"，在浙江杭州、嘉兴、湖州地区称"大仙"、"天龙"，在安徽当涂称"家龙"，并有敬事家蛇，忌呼蛇名的习俗。有些地方甚至还有相应的祭蛇仪式。如宜兴蛇祭称"请蛮家"，祭祀时用人头蛇身像和蛇形、蛇蛋形的米粉蒸品。

这种蛇灵崇拜的美术反映，我们在这一时期的湖熟文化中看得比较明显。

湖熟文化是1951年在江苏江宁县湖熟镇首先发现的。迄今为止已经发现遗址将近二百处，其分布范围南部和西部已进入安徽省境，北部抵江淮之间，东部以茅山为界。经过发掘的典型遗址有南京阴阳营、太岗寺、句容城头山、江宁点将台等处。湖熟文化是受中原商周文化影响的一种地域性青铜文化，它的生长期相当于从商代初期至西周初期。出土的几何印纹硬陶与原始青瓷器，常见纹饰为绳纹、梯格形印纹、云雷纹、曲折纹和回纹。我们认为，这种绳纹和曲折纹等，其本身都是蛇的变形而延漫出湖熟文化之外的青铜器，表面的刺状蟠虺纹，被公认为是南方典型的纹饰，更可认作是一种变形蛇。溧水乌山一号墓出土的青铜器，垂腹抱足，虽为中原所常见，但其纹饰似曲体小虫，很具特色，显然也是美术上的蛇。

此外，对鸟的崇拜，最早见于余姚河姆渡遗址中的鸟形雕塑和图案。从河姆渡遗址中出土的牙雕工艺品，有双鸟纹蝶形器，立体

鸟形匕，以及双鸟纹骨匕等。鸟的形象已有了很大变形，带有一种神秘色彩，可以说是“鸟灵”的遗响。后来，在良渚文化等遗址中也出土过立于屋顶柱形物上端的鸟形图案。但至夏后，就不再见有这种鸟形的美术制品，因此，我们推测它可能仅是中原一带文化向南流传的遗迹。

三　断发文身——春秋战国的信仰习俗和文身美术

如果说，春秋以前，吴越先民还只是限于将信仰习俗投射于与之相对的装饰物品之上，那么，发展至春秋时期，吴越先民便开始将承传的信仰习俗反投于自身了，并因之形成了最具地域性特色的信仰美术——断发文身。如《左传》哀公十二年：“吴短发”；《史记·吴太伯世家》：“太伯、仲雍二人，乃奔荆蛮，断发文身，示不可用”；《论衡·书虚篇》：“禹时，吴为裸国，断发文身”；《论衡·四讳篇》：“吴越之俗，断发文身”；《墨子·公孟》：“越王勾践，剪发文身”；《庄子·逍遥游》：“越人断发文身”。可见，断发文身是这一时期吴越民族的“国俗”，也可以说是“国俗美术”。

断发文身美术的起源应来之于蛇灵崇拜。吴越地处东南海滨，多鱼蛇水族。断发文身作为其风俗上的意义，主要是为了避邪防患，祓除祟怪。

由于断发文身是一种人体的装饰美术，因材料（人身）的限制，基本上（尤其是文身）没有传遗品可见，所以我们也就不知道这种文身艺术的实际面貌。但从史料的记载看，断发是剪短发——大概是为了便于水中作业，文身则是在人身上绘涂纹样以似蛇（龙）。而从《淮南子·泰族训》所示：“刻肌肤，镵皮革，被创流血，至难也，然越为之以求荣也”，可见这种绘涂，不仅是用颜料画，大概还是先用针刺刻皮肤后再填色的。所以高诱注又说：“越人以箴刺皮为龙文，所以为尊荣也。”在人体上刺画上色彩斑斓的“龙（蛇）文”，不但

表示了对蛇(龙)的崇祀，也表示自己是龙蛇的子孙，可以不会被水怪伤害，《说苑·奉使》："(越人)剪发文身，烂然成章，以像龙子，将避水神。"这种由信仰向美术的衍化，轨迹非常清晰。

四 民间礼俗信仰——秦汉至唐的民间礼俗信仰和民间装饰美术

秦汉以后，民间礼俗信仰逐渐成熟和系统化起来。与全国其他地区相似，这一时期，吴越地区的民间信仰美术也主要体现在种种礼俗信仰上——婚俗、丧俗和祭俗等。

从装饰美化人体自身的断发文身，到主要是反映人与人之间社会关系的民间礼俗信仰美术的衍化，不仅说明了这一时期中国总的儒家人文思想所占据统治地位的影响，也表现出了民间信仰美术的逐步精致化发展和成熟。

就吴越地区而言，这一时期的民间信仰色彩美术在型制上主要表现为二个方面：一方面是从早期的青釉瓷到为全国所推重的吴越"秘色窑"的产生，使得吴越地区丧俗中的明器陶和民间随葬陶瓷器特具一格。唐以前，整个浙江和江苏地区，民间青瓷制作极为普遍，举凡民间日常生活的用品，如碗、盏、盘、钵、盆、洗、壶、钟、尊、罐、香熏、虎子、盂、砚等，都应有尽有。至唐代，浙江地区的越窑青瓷更是达到了当时的最高水平，与河北内丘的邢窑，鼎足相称"南青北白"。另一方面是婚礼、祭礼、丧礼和一些节序礼俗活动中杂俗性的装饰民间美术的发达。譬如婚礼中的生育传代之俗，民间绣缝布袋工艺起码从唐代开始已十分普及。《天知录》："今人娶新妇，入门不令足履地，以袋递相传，令新妇步袋上，谓之传代。代、袋同音也。"此信仰习俗后在江南一带一直相沿成风。

又如旧俗婚礼中的新婚盖头，以帕蒙新妇首，也谓之盖巾。此俗始于东汉，历魏晋至唐代，已十分流行。江南吴越地区此婚俗之

风更是盛行，从而也带动了帕巾绣缝等女红工艺。吴自牧《梦粱录》说："凡嫁娶，男家送合，往女家，至宅，堂中必请女亲夫妇双全者，开合。及娶，两新人并立堂前，请男女双全女亲以秤或机杼挑盖头，方露花容参拜。"

再如节序礼俗中的端午节，吴越地区流行小儿女子要系香囊、佩长命线，带独囊网蒜，属标准的女红绣品，这种信仰色彩的民间美术，至唐代已十分成熟。吴曼云《江乡节物词小序》："杭人，午日，制老虎头，系小儿襟带间，示服猛也。"又说："妇人制绣袋，绝小，贮雄黄，系之衣上，可辟邪秽。"香囊的形式多样，普通的有老虎、雄鸡、八卦、粽子、鸡心等。所制皆精美细巧，中盛雄黄或香末，系儿童胸前或襟上，也有悬挂于床帐及枕上的，其香历久不散。民间系香囊相信能祛邪秽。系结长命线之俗虽然全国各处皆存，但吴越地区与中原地区不一样，长命线不系于颈项，而是系结于小孩的臂上，叫做"健线"或"续命线"，有辟疫保命的功能。周处《风土记》："以五彩丝系臂，辟兵鬼气。一名长命缕，一名续命缕，一名辟兵绘，一名五色缕，一名米索。"吴曼云《江乡节物词小序》更说："杭俗，结五彩索，系小儿臂上，即古之长命缕也。"带独囊网蒜，即端午节以蒜头之不分瓣者，结网系之以为饰。普通人家缚于门户，或系于床帐，以辟邪恶，解毒气，此俗独盛于江浙地区。

当然，发展至唐代，吴越地区的民间信仰美术，特别是礼俗信仰方面的民间美术，虽然已十分活跃，而且除了丧葬习俗信仰的陶瓷明器制作和婚俗信仰、节序礼俗中的女红绣品（江南刺绣据民间传说，便是上一阶段"文身"的变衍和发展结果：从"文身"到"文衣"）以外，婚礼中的彩灯代烛亲迎，新年礼俗中的画桃符、贴春联，端午礼俗中的挂钟馗图，以及铜镜、漆器、金银器中的吉祥造型和图案等等的民间工艺美术，也已经有了很大的发展，但整个吴越地区具信仰色彩的民间美术的五大支柱（年画、剪纸、塑艺、扎艺和女红）和三大活动型制（年节岁时、庙会节场和婚丧寿诞），仍没有最终成

为完整的格局，一直要到宋代开始，特别是南宋临安的建都，才使得吴越地区的信仰美术形成了自身的较为完整特征和风格。

五 习俗信仰——宋元明清的习俗信仰和民间美术

宋元以降，吴越地区的民间信仰美术品类更为繁多，其与民间信仰的内在精神勾联也更为艺术化。换言之，即从民间信仰习俗中衍变成的民间美术，更走向审美的一途而成为独立的艺术品种，其与民间信仰的联系，已经不在于面像的直接喻示作用，而在于内在的精神勾联。也正是基于此，随着江南地区经济的发展和社会生活历史累积的丰裕性，早先是从民间信仰衍化出（或深或浅）的吴越地区的几种民间美术品种——年画、剪纸、塑艺、扎艺和女红，这时开始成熟而体系化，并成为江南地区年节岁时、庙会节场和婚丧寿诞信仰习俗活动的几种主要民间美术信仰用品。

除了岁时年节、灯节庙会，以及婚丧寿诞等习俗中的民间美术信仰表现以外，宋代以后，吉祥图案的发展和成熟，不但使民间美术的各种品种对信仰习俗的表现力更为丰富和多彩，并且还直接推动了整个民间美术在信仰表现上的成熟。

吉祥图案纹样虽然见之于战国，甚至可溯推之原始社会鱼纹彩陶，但真正在民间开始广泛流传是在唐代，高峰则在明、清两代。

南北朝孙柔之《瑞应图记》、孙氏《瑞应图赞》，至唐代已亡[1]。唐代有刘赓《稽瑞》，以及《祥瑞图》、《符瑞图》等，说明吉祥瑞庆图案已在民间流行，故方能辑以成书。

宋以后，吉祥图案题材的民间美术更在民间大量涌现。木刻版画也印制了大量的吉祥图案花样。据《浮梁陶政志》所载，连彩画瓷器，也都已采用了"不可胜计"的吉祥图案，"正德初，置御器厂，专管御器，陶有匠，官匠凡三百余，而复募，盖工致之匠少，而绘事尤

[1] 《隋书·五行志》："梁有孙柔之《瑞应图记》、《孙氏瑞应图赞》各三卷，亡。"

难也。画役募人，日给工食。嘉靖七年，以前案毁不可考；八年，烧造瓷器，其画有：赶龙珠、一秤金、娃娃升降戏、龙凤穿花、满池娇、云鹤、万岁藤、抢珠龙、灵芝捧八宝、八仙过海、孔雀、牡丹、狮子滚绣球、转枝宝相花、鲭鲌鲤戏水藻、江下八俊、巴山出水、飞狮、水火捧八卦、竹叶、灵芝、云鹤穿花、花样龙凤、转枝莲托八宝、八吉祥、海水苍龙捧八卦、三仙炼丹、耍戏娃娃、四季花、三阳开泰、花天、花捧云山福海字、二仙、出水云龙、龙穿西番莲、穿花凤、双云龙、青缠枝宝相花、穿花龙、如意团鸾凤、穿花鸾凤、团龙、群仙捧寿、苍狮龙、耍戏鲍老、升凤拥祥云、乾坤六合花、博古、龙、松竹梅、鸾凤穿宝相花、四季花等名。其他花草、人物、禽兽、山水、屏瓶、盆盎之观，不可胜计。”可见明代的吉祥图案纹样，已基本上构成规模，并在民间广泛流行。

清代的吉祥图案花样，更是随处可见。举凡民居建筑、雕花木器、木刻年画、糊墙花纸、雕漆盘盒、女红绣品、龙凤花烛、糕点模子、剪纸窗花、灯彩扎艺、民间砖雕、印蓝花布，以及彩画鸡蛋、织绣花边等等，都蕴有丰富多采的吉祥图案纹样，从而将中国民间美术的信仰表现能力推到了一个新的高峰。

第二节　吴越地区年节岁时、庙会节场、婚丧寿诞习俗中的民间美术

年节岁时、庙会节场和婚丧寿诞习俗，是中国独具特色的民间风俗，它植根于传统民族文化之中。虽然，传统节日、农事节气、灯节庙会等在全国广大地区基本一致，婚丧寿诞的祛邪祈吉习俗全国也大致相似，但因地域性的不同，其在风格、气氛、活动型制等上仍存在着不小的差异。

整个江南地区，自先秦时期起即盛迷淫鬼神之风。东汉以后，儒、佛、道又陆续传入，这种信仰自然给吴越地区的年节岁时、庙会

节场和婚丧寿诞习俗，溶进了祭祀庞杂、信仰浓厚和样式繁多的特点，从而也就使民间美术带上了庞杂、浓厚和繁杂的特色。

一　年节岁时中的民间美术信仰色彩

春节。春节是民间年节岁时中最隆重的一次礼祀，也最具民俗的人文精神。汉应劭《风俗通》："腊者，岁终祭神之名，腊，接也，新故交接，故大祭以报功也。"可见，从很早起，民间的"除夕"和"过新年"，就有驱傩逐鬼、击鼓逐疫的习俗。

迎春是为了迎祥纳福，所以春节中依赖美术而进行信仰活动也最为活跃。灯笼、年画、门神、剪纸、春联和刺绣等，都是这期间最流行的民间美术装饰方式。民间借着这种种的美术装饰方式，祭祀神灵，谢其护佑，并祈求来年的幸运，表达吉祥幸福的祈愿。"十二月尽，俗云'月穷岁尽之日'，谓之'除夜'。士庶家不论大小家，俱洒扫门闾，去尘秽，净庭户，换门神，挂钟馗，钉桃符，贴春牌，祭祀祖宗。遇夜则备迎神香花供物，以祈新岁之安。"①

春节过年这一时期的民间美术装饰，民间一般也称作"年饰"。

以后是辞年，江南民间也称"送年"，或"谢年"，俗习相信能除旧年的一切晦气。"择吉酬神，日辞年。酒礼三牲，香烟缭绕，重檐复壁，烛彩辉煌。堂前丛火，钳火炭于滴醋烧酒中，日香炭。周旋门户，以示打扫洁净。然后主人焚香肃拜，鸣鞭炮，化纸马，家人齐声叩喜，妇女称庆，洵一门盛事也。"②

十二月三十日是除夕，吃年夜饭，合家聚，日守岁。这时在大门上要换桃符（春联）、贴门神，庭内除了春联及写上福、寿、喜等字的斗方之外，有的要挂各种灯笼，如羊角灯、纱灯、牛角灯等。室内神桌则布置得焕然一新，壁上贴以各种年画和多彩多姿的剪纸，以及

① 吴自牧《梦粱录》。

② 《中华风俗志·仪征岁时记》，上海文艺出版社1986年。

用花卉植物扎成的各种装饰品。如用柏枝(代表百子)插在马蹄形的钵上,扎成"摇钱树",寓祈"恭喜发财";大户人家则用玉兰、海棠、牡丹、桂花等插花,寓意"玉堂富贵"。

而浙江舟山等地因有祭蛇之风,除夕夜还要家家户户贴青龙纸。《梦粱录》和《武林旧事》记载,早在南宋时,江浙一带已盛行这种"年饰"信仰习俗,"禁中以腊月二十四日为小节夜,三十日为大节夜","都下自十月年以,朝天门内外竞售锦花、新历、诸般大小门神、桃符、钟馗、狻猊、虎头,及金彩镂花、春帖旛胜之类,为市甚盛"①。

正月初一,俗称元旦,"正月朔日,谓之元旦,俗呼为新年。一岁节序,此为之首"。② 除挂祖先像以外,吴越地区则流行写春帖之俗。春帖为一种书写的双折笺,在笺上写一些吉利话,如"元旦执笔,诸事迪吉"、"元旦书红,万事迪吉"等。上海地区则流行用彩纸书写,类似今天的贺年片,但却不是机器印刷的,可说是一种民间工艺品。"春帖家家彩纸新,新门神替旧门神。亲邻贺岁寻常事,拜祖衣冠躬必亲。正月一日晨,正衣冠,拜天祖,邻里贺岁,各投刺于门"③。

正月初二江南一带称"小年朝",后半夜起是接灶,要重新挂新的灶神马障(神位),以示将灶神从天上接回家。

正月初五是财神生日,从下午开始,家家户户就要供奉牲礼,焚烧"神马"、"甲马"和"天兵",以迎接天上诸神。而一般的商业店铺更要鸣放鞭炮,有些地区还要舞龙灯,以祈兆吉利。

元宵节。元宵,农历正月十五日,又称上元、元夕或灯节,江南认为是春节最后一天,也可以说是民间最多彩多姿的一个民俗美术节日。旧时,灯节从十四日起,为始灯,十五日是正灯,十六日夜为收灯。

---

① 周密《武林旧事》,旛胜:旧时立春戴的首饰。剪纸或绸绢等为旗旛形和彩胜,故称"旛胜"。

② 吴自牧《梦粱录》。

③ 清秦荏光《上海县竹枝词》。

元宵灯节民间认为是天官赐福之辰，因此游灯也就是祈求天福。而灯又与丁谐音，因此迎花灯又具有求子的祈愿意义。吴越一些地区，还认为灯节有消水灾的作用。《中华全国风俗志》记浙江湖州一带的风俗说："正月十三日至十七日，北城外耿家汇，每夜各铺户沿街灯彩盛悬，锣鼓喧阗，观者极多，俗以为若无此举，必遭水灾。"更有习俗，这一天看见灯火生花，必生财气。此外，元宵还有其他多种信仰习俗意义。如舞龙灯和狮灯，因为龙与狮是吉祥动物，所以舞龙灯和舞狮灯，就有祈吉求祥的意义。

人胜节。人胜节又称"人日"，时在农历正月初七。民间也称作"人口生日"。唐李百药《北齐书·魏牧传》："魏帝宴百僚，问何故名'人日'，皆莫能知，牧对曰：'晋议郎董勋《答问礼俗》云：正月一日为鸡，二日为狗，三日为腊，四日为羊，五日为牛，六日为马，七日为人'。"

每逢人日节，民间要以七种菜作羹，用彩布剪成花样，或镂刻金箔成花样，贴于屏风，戴在头上，以象征祥瑞。所以唐李商隐《人日》诗说："镂金作胜传荆俗，剪彩为人起晋风。"所谓"金作胜"，也就是用金箔剪刻成各种花样的称"胜"。民间相互遗赠，人寓吉祥。如所剪刻的花样为花草，称"华胜"；为人物，称"人胜"；套方成几何形的，则称"方胜"。南朝梁宗懔《荆楚岁时记》记："正月七日为人日。以七种菜为羹；剪彩为人，或镂金箔为人，以贴屏风，亦戴之头鬓，又造华胜以相遗。"由此可见，剪刻成人形花样（人胜）的，一般是妇女戴佩在头上，剪刻成花草样（花胜），民间则用于相互遗赠，以寓吉祥①。

除此之外，在"人日"那天，还流行着一种用双丝织成的绢帛剪

① 据日本齐衡三年(856)《杂财物实录》，称，日本的正仓院中还保留了二枚唐代的华胜实物，六十年代新疆阿斯塔那出土的一件唐代剪纸，为排列成行的七个人形，即"人胜"，1956年安徽合肥西郊出土的一批南唐保大(943—967)年间木俑，其中有的在幞头上插镂花的银片，即"幡胜"。

成的小幡，称"春幡"[1]，用银片打的则称"幡胜"等等。但宋之后，这种"镂金剪彩"的大规模剪纸活动，却转到立春以后了。

立春。立春是农事节气，俗称"新春大如年"。又因迎请的是勾芒神，与太岁同，故又习称"太岁上山"，也叫"祭芒神"。关于立春的风俗，前面已述，此处从略。

端午节。端午节为中国传统三大节序（春节、端午、中秋）之一。旧以农历五月初五为端午。按夏正建寅，五月为午日，故五日亦称午日。晋周处《风土记》："仲夏端午，端，始也，谓五月初五也。"后又称"蒲节"或"重五"，梁宗懔《荆楚岁时记》："五月五日为端阳，一云蒲节，一云重五。"民间又称端午节为"天中节"（见《熙朝乐事》），认为五月五日得一年天地正中之气，故称"天中"。

端午节在时序上是从温暖的春天，进入炎热的夏天。因为夏季来临之后虫蝇繁殖，危害人类的生存，又因天气渐热食物保存不易，导致饮食卫生，易于发生疾病，所以民间称五月为"毒月"。古人相信这种疾病是由于邪魔鬼怪作祟所致，因此便有了逐魔避邪的愿望，产生了各种厌胜的巫术信仰习俗，以祈求心灵上的安宁。"初五日端午，楹上贴神符，中堂悬判官，瓶插蜀葵、石榴、菖蒲"[2]。

据《大戴礼》记载，汉以前端午节这天要浴兰汤，大概也是为了驱病。汉以后，已有了端午以五彩丝线系臂的各种习俗。唐以后，增加竞渡和斗草的娱乐成份。宋代之后，吴越地区，特别是杭州一带 各种民间习俗，尤其是民间美术的信仰活动在型制上已经相当成熟。吴自牧《梦粱录》记载：

五日重午节，又曰"浴兰令节"，内司意思局以红纱彩金盝子，以菖蒲或通草雕刻天师驭虎像于中，四围以五色染菖

① 浙江一带，旧时人日还要做碗口大小的圆子，吃撑腰糕，说是为了祈吉强身。但人日的风俗后来已不甚普遍。见《浙江风俗简志》，浙江人民出版社 1985 年。

② 胡朴安《中华风俗志》，上海文艺出版社 1986 年。

蒲悬围于左右。又雕刻生百虫铺于上，却以葵榴、艾叶、花朵簇拥。内更以五百索彩线、细巧镂金花朵，及银样鼓儿、糖蜜韵果、巧粽、五色珠儿结成经筒符袋，御书葵榴画扇，艾虎、纱匹段，分赐诸阁分、宰执、亲王。兼之诸宫观亦以经筒、符袋、灵符、卷轴、巧粽、夏橘等送馈贵宦之家。如市井看经道流，亦以分遗施主家。所谓经筒、符袋者，盖因《抱朴子》问辟五兵之道，以五月午日佩赤灵符挂心前，今以叙符佩带，即此意也。杭都风俗，自初一日至端午日，家家买桃、柳、葵、榴、蒲叶、伏道，又并市茭、粽、五色水团、时果、五色瘟纸，当门供养。自隔宿及五更，沿门唱卖声，满街不绝。艾与百草缚成天师，悬于门额上，或悬虎头白泽。或士宦等家以生朱于午时书“五月五日天中节，赤口白舌尽消灭”之句。此日采百草或修制药品，以为辟瘟疾等用，藏之果有灵验。杭城人不论大小之家，焚烧午香一日，不知出何文典。其日正是葵榴斗艳，栀艾争香，角黍包金，菖蒲切玉，以酬佳景，不特富家巨室为然，虽贫乏之人，亦且对时行乐也。

端午节在民间信仰习俗上主要是为了祛邪魅避毒疫。

自明清以来，端午成了法定节日后，便一直沿袭很多端午民间习俗，民间美术的信仰活动便也一直活跃其间。端午节的民间美术信仰活动有：

挂香囊，辟邪秽。香囊也称香袋，所作形状甚多，如老虎[①]、雄鸡、八卦、粽子、鸡心等。为女红饰品，用绸布剪裁制成，类似于荷包。吴曼云《江乡节物词小序》：“杭人，午日，制老虎头，系小儿襟带间，示服猛也。”“妇女制绣袋。绝小，贮雄黄，系之衣上，可辟邪秽。”吴越民间，端午时，在这种制作精美细巧的香袋中，盛雄黄或香末，系于儿童胸前或襟上，也有悬挂于床帐及枕上的，以祛邪秽。

① 老虎状香囊，在民间又俗称老虎头。

系长命线，避鬼气消灾。长命线，也叫五彩索，用五彩线编结而成，属女红饰品。《西湖老人繁胜录》："端午节，扑卖诸般百索，小儿荷戴，系头子，或用彩结结，或用珠儿结。"民间俗信，端午系长命线，可以辟鬼气，消百灾，祈长命，所以民间又称之为"健线"、"续命线"、"长寿绳"、"长命缕"等。周处《风土记》："以五彩丝系臂，辟兵鬼气。一名长命缕，一名续命缕，一名辟兵绘，一名五色缕，一名朱索。"吴曼云《江乡节物词小序》也说："杭俗，结五彩索，系小儿臂上，即古之长命缕也。"《金华府志》则说："小儿丝绳系臂，缀绣符于衣带，谓可消灾。"浙江一带又称长命线为"百岁索"，端午系之可以辟邪延寿，"以彩丝为索，系儿童项臂，曰百岁索，以辟邪延寿。"[①] 浙江温州一带，因系长命线須请左邻右舍七个不同姓的人打上七个结，所以又称"七姓结"。而浙江金华、江山一带称"八缀线"，常山一带称"端午线"，小孩手缚五彩线要缚至七夕，甚至六月才去掉。旧俗，到待日弃绳时，要粘上秫米饭，丢至屋瓦，由飞鸟衔去(粘去)，民间相信孩子将来便可以无病无痛、长命百岁。

浙江台州，民间还把五彩线编结与民间祭蛇联系在一起，相信五彩丝线象征五龙，引五龙在身，就可辟鬼邪，祛祟保寿。丽水一带，则将长命线缠在婴儿手腕上，认为可以使婴儿将来胆大，估计此俗信也与蛇灵信仰有关。

结网袋，辟邪恶。网袋以各色彩线结成，女红饰品，也称"独蘘网蒜"。端午节，以结好的网袋放入蒜头，或悬挂于床帐上，或缚于门户上，甚至佩在身上，民间俗信能辟邪恶、解毒气。吴越地区旧时非常盛行。

天贶节。农历六月初六为天贶节。

相传天贶节起于宋代。各地所表现出来的习俗和祭仪行为在内容上有所不同。在世俗性方面，是将衣物拿出来晒太阳，以便于贮藏；在神圣性方面，是祭祖祭神，尤其是农业上祭土谷神。

① 浙江《西安县志》。

南宋吴自牧《梦粱录》说："六月初六，敕封护同显应与福普佑真君诞辰，乃磁州崔府君，系东汉人……此日内庭差天使降香设醮，贵戚士庶，多有献香化纸，是日湖中画舫儿艤堤边，纳凉避暑，恣眠抑影，……姑借此以行东耳。"这是与神诞日结合起来庆祝，民间美术饰品有香化纸等。

还有是与农业仪礼习俗相结合。如浙江富阳地区，旧时人们在天未亮前即起床汲水做面，称"厌面"，据说食之可避邪；江苏东台，一早起床，全家老幼互道恭喜，然后一起吃糕屑，俗谚："六月六，吃了糕屑养了肉，"之后焚神码，祭拜祖坟和祭拜土谷神，具有上古尝新的农耕祭礼的痕迹。

七夕节。农历七月七日为七夕节，民间又称"乞巧节"。因主要活动者是女性，所以旧时又称"女儿节"或"少女节"。

七夕节因缘于民间牛郎织女双星渡河的故事。除了吃巧果、染指甲、月下穿针应"乞巧"之意外，宋代起，就流行这一天赠玩泥塑娃娃——"摩睺罗"的信仰习俗。因为"摩睺罗"象征了妇人的宜男之祥，所以也就成了七夕节——女儿节的吉祥美术品。《梦粱录》说："七月七日，谓之'七夕节'。其日晚晡时，倾城儿童女子，不论贫富，皆着新衣。富贵之家，于高楼危榭，安排筵会，以赏节序，又于广庭中设香案及酒果，遂令女郎望月，瞻斗列拜，次乞巧于女、牛。或取小蜘蛛，以金银小盒儿盛之，次早观其网丝圆正，名曰'得巧'。内庭与贵宅皆塑卖磨喝乐，又叫摩睺罗，孩儿悉以土木雕塑，更以造彩袋栏座，用碧纱罩笼之，下以桌面架之，用青绿销金桌衣围护，或以金玉珠翠装饰尤佳。……市井儿童，手执新荷叶，效摩睺罗之状。"《中华全国风俗志·临安岁时记》也载："七夕人家盛瓜果酒肴于庭中，或楼台之上，谈牛女渡河事。妇女对月穿针，谓之乞巧。或以小盒盛蜘蛛，次早观其结网疏密，以为得者巧多寡。市中以木雕塑孩儿，衣以彩服而售之，名为摩睺罗。"

七夕除了泥塑娃娃和木雕娃娃这种祈求吉祥的美术品外，旧

时还要剪刻彩纸，为牛郎、织女和王母等仙像，搭成层楼，名“仙楼”，或剪刻彩纸成“仙桥”，桥上也有牛郎、织女和仙人侍从等人物，以此来寓祈美好姻缘，夫妇和合。而从宋代起，吴越地区还已流行富贵人家以黄蜡雕刻成牛和织女形象，并配以鸂鶒、凫雁等，涂上颜色，置于水中，用来供奉牵牛、织女神，称作为“水上浮”。

中元节。农历七月十五日为中元节。

民间习称农历七月是“鬼月”。七月初一开鬼门，七月三十关鬼门。在这段日子里，民间要祭拜“三界公”（上元赐福天官紫微大帝、中元赦罪地官清虚大帝、下元解厄水官洞阴大帝），祭神佛和祖先神位，举行“盂兰盆会”，以及祭祀孤魂。

中元节在民间带有极浓郁的敬神祭鬼色彩，用作信仰活动的美术用品，如民间木刻神码，扎艺灯笼、凉伞，绘剪神像等，欣赏、观玩的成份极小，祭祀信仰的用途极高。

如七月三十日民间俗信是地藏王生日，大月开眼，小月不开眼。是日晚上，民间家家户户点香插灯，名为“地灯”。有的要剪纸作莲花布地，有的甚至以茜草心编为花篮瓶盆等。“晦日，为地藏王诞，比户于门首就地焚香烛，剪纸贴碗上，作荷花灯。逢大建曰：‘地藏王开眼’。”①清王韬《瀛壖杂志》更说：“七月晦日，街衢间并炷香燃灯，以祝空王生日，状如不夜之城。……有剪灯作莲花布地，且有以茜草心编为花篮及瓶盆之属，名为‘地灯’。……四明人多以纸箔为亭及船状，玻璃作窗，燃烛如臂，拥行市中，辉耀一街。”可见旧时宁波一带，还有以纸箔扎成楼亭小船的，作为祭祀之用。

《中华全国风俗志》还记载了江苏泰县一带，民间七月流行放河灯和碗儿灯。河灯用红纸折成四方形，糊于灯底，碗儿灯则“用彩纸剪成花瓣，糊于碗之周围，碗中置一酒杯，盛油燃以芯”；民间相信放河灯能接引水中孤魂，并使之得普渡款待。

而七月民间祭祀所制作的纸扎凉伞、神像等，则主要是用来

① 胡祖德《沪谚外编》。

避邪。

中秋节。农历八月十五为中秋节。中秋节源于民间嫦娥奔月的传说故事。在民间又带有很强的民间信仰色彩。

中秋一词的文字记载，相当久远，《周礼·夏官·大司马》就有“中秋，教治兵”之说。而中秋成为专门的节日，则在隋唐之际。《开元天宝遗事》记：“玄宗八月十五日夜，与贵妃临太液池，凭栏望月”，说明至唐代，中秋赏月的活动已成为一种风俗。

古时每年的中秋左右，民家都要祈祷大地神，以答谢神的保佑，叫“秋报”或“秋社”。但民间习俗的中秋节，却主要是嫦娥奔月的传说引发而转为祈求吉祥的一种美好愿望。“但愿人长久，千里共婵娟”，人们以种种的仪式活动来支持和达成这种愿望。

月下焚烧纸马来祈祝，这是北方的中秋习俗。《燕京岁时记》云：“京师谓神像为神马儿，不敢斥言神也！”而南方，特别是江、浙一带，却以民间画财神和木雕纸扎工艺，如小台阁、小儿案等来祭月，称“斋月宫”。《清嘉录》说：“每户瓶花香蜡，望空顶礼，小儿女膜拜月下，嬉戏灯前，谓之‘斋月宫’。”这种制作精巧的财神等小工艺摆设品，主要是为了祈吉纳福，所以恭云《吴歈》诗说：“耗财供奉和财神，摇设争看缩本新，底事清宵作儿戏，门栏好驻冶容人。”

除了用财神祭，江南一带还流行中秋烧香斗，以祭神祈福。香斗以线香编成，斗中插各种纸扎的龙门、旗斗、魁星和彩旗，属精巧的民间扎艺类。而民间拜月或食用的各种月饼，也可说是民间的食塑。所用印模磕印出来的各种吉祥图案，如“缠枝花”、“暗八仙”、鱼纹等，也都是吉祥的寓意。

浙江杭州，旧时民间还流行中秋放河灯祭江神的信仰习俗，这大概也是为了祭神祈福。周密《武林旧事》：“此夕浙江放‘一点红’羊皮和水灯数十万盏，浮满水面，灿如繁星，有足观者。或谓此乃江神所喜，非徒事观美也。”

重阳节。农历九月初九为重阳节。魏文帝曹丕《与钟繇九日送

菊花书》说:“岁往月来,忽复九月九日。九为阳数,而日月并应,俗嘉其名,以为宜于长久,故以享宴高会,”说明重阳节在三国时代就已经非常普及了。

民间的重阳节,在信仰习俗上具有祈求神灵避祸纳福和延年益寿的意义。除了登高、饮菊花酒外,还要食重阳糕。重阳糕就是传统的民间食塑工艺,《清嘉录》:“重阳日,居人食米粉五色糕,名重阳糕。”

据《梦粱录》记载,至宋代,重阳糕的制作已十分精致,“以糖面蒸糕,上以猪羊肉鸭子为丝簇饤,插小彩旗”,还有“蜜煎局以五色米粉塐成狮蛮,以小彩旗簇之,下以熟栗子肉杵为细末,入麝香糖蜜和之,捏为饼糕小段,或如五色弹儿,皆入韵果糖霜,名之‘狮蛮栗糕’”。《武林旧事》则说是“合以蜂蜜,印花脱饼”,可见重阳糕也有以各种印模磕印出种种吉祥图案的。

塑制和品食这种精巧的糕团,一是为了祀神辟邪,二是寓意吉祥。因为民间俗信,“糕”与“高”谐音,古人有“百事皆高”之说,所以重阳登高吃糕,就有步步登高之意。

而浙江绍兴,旧时还流传重阳节食重阳糕、剪彩旗,有祭亡灵、避凶邪的效用。《嘉泰会稽志》载:“重阳登高,蒸米作五色糕,佩萸泛菊,府城剪彩旗,供小儿嬉戏。诸暨饮茱萸酒,必配以豆荚,是日俗忌不相过。必有丧者,乃往哭,且致祭焉。”

二 庙会节场活动中的民间美术信仰装饰

庙会是汉民族旧时的传统节日,俗称“庙市”或“节场”。庙会是在寺庙内或寺庙附近举行的一种定期集市,包括各种民间娱乐活动和商业交易活动。庙市的形成大约在南北朝时代。其时,中国尚佛之风日盛,各地大兴寺庙,而菩萨诞辰之类的佛事盛会也应运而生,加上各种民间娱乐和商业贸易活动,不久,即形成正式的“庙

市"。因为"庙市"依持于民间的宗教习俗活动，因而民间的信仰色彩特别浓厚，诸如拴婴许愿、问医求药、求雨乞福、驱魔修德等，在旧时的庙会中都是主要的几种活动内容。

由于江、浙地区庙宇向为繁多，所谓"南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中"①。因而庙会活动也甚为频繁。如茅山会、东岳会、善司会、城隍会、大王会和拜香会等。以上海的奉贤县为例。据清光绪《重修奉贤县志》载，清光绪年间，仅奉贤一县就有寺庙七十五所，民国二十八年(1939)增至一百六十余所，因之庙会活动也特别繁盛，几乎遍及乡乡村村，如小普陀庙会、邬桥观庙会、戚港横庙会、小九华庙会、观音会、奉城庙会、沙庙庙会等，大大小小达五十余个。

庙会多数集中在农闲季节举行，如正月、十一月和十二月等。而秋收之后的十月，则是庙会活动最集中的时间。民间俗谚"苦恼七月半，大富十月朝"，秋收之后，乘寺庙祭祀，民间上庙烧香、赶集买货，或祈神赐福、乞嗣求子，或祀神酬神、病家许愿，或祈祷人口太平、财源茂盛，或祈求三星高照、延年益寿，形成了民间信仰活动的一个高潮。庙会的活动形式分"坐会"和"巡会"两种。"坐会"是神佛在家接受香火；"巡会"则是神像出巡，故又称"迎神赛会"。

民间美术的信仰装饰就是穿插在这两种庙会中展开。它主要有三种形式：灯彩、舞具和塑艺。

灯彩，是迎神赛会中的主要活动形式。其时，各种灯彩涌入出巡队伍，轮番表演，不但呈示出民间舞蹈表演的千姿百态，也显示了民间扎艺的精巧多彩，并且还寓意了丰年迎祥等信仰主题。

江浙地区庙会灯彩的种类以龙灯和狮灯为主，其他还有鲤鱼灯、走马灯、老虎灯种种。而龙灯又有双人龙、板凳龙、草龙等。

例如滚灯，据说兴起于清朝后期。灯用毛竹片编成六角形镂空球体，大球中套小球，内盛放灯烛，舞时跳跃翻滚，精彩异常。民间俗信，庙会时节舞滚灯，是为了祈祝丰收，而旧时富家舞滚灯，则

① 杜牧《江南春》。

是为了庆贺高升。其余如草龙是为了祈雨，花龙是为了祭花神，都具有信仰的色彩和意义。

舞具，即江南庙会出巡中民间舞蹈的各种舞具，属民间扎艺，如荡湖船中扎制的旱船、拜香舞中的彩制小旗和拜香小凳等。

舞具主要是配合舞蹈而作，因舞蹈本身而带上信仰色彩。如各种拜香舞（分文拜和武拜）是为了拜祭祖先神灵的，故又俗称“保娘恩”。

塑艺，主要指面塑，用在庙会的摆厂迎神中。

摆厂迎神是民间自愿筹款搭棚而迎神的一种仪式活动。其中，有“三接三送”仪式，吟唱各种敬神歌词，将菩萨迎入棚后，要祭供各种食品和饰品，面塑即是其中之一。

面塑，民间又称捏粉，是泥塑工艺的一个支流。它由泥塑发展而来，用面粉代替泥，来塑作各种人物和动物等形象。而庙会中的面塑，则又可说是面塑的一个特定场合下的民间工艺。它由厨师用面粉捏塑出各种人物、花鸟和宝塔，作为供品祭祀在神像前。

因为摆厂迎神主要是为了祈求父母增寿添福，家中财源茂盛，故而面塑的食品，无论是人物，还是花鸟，在题材和内容上都寓意吉祥。至于面塑的宝塔，其本身就是吉祥的象征。

有的庙会是专祭庙会，如小普陀庙会是祭拜观音，孟将神庙会是祭拜驱蝗神。这些庙会，其间的民间美术信仰装饰就比较单一，信仰的主题也单一和明确。如小普陀庙会，每逢农历二月十九日观音生日、六月十九日观音得道、九月十九日观音涅槃举行，其间的各种美术饰品，都与观音信仰相关，如舞具、彩旗、食塑、神码等，几乎全是为了祈吉纳福、祛病求子，以及逢凶化吉的。

三　婚丧寿诞习俗中的民间美术信仰活动

生老病死和红白喜事是人生所必须经历的，中国民间向来有

隆重的礼仪。它主要包括婚姻礼俗、丧亡礼俗、寿诞礼俗，以及病灾习俗中的禳俗等。

婚丧寿诞习俗可以说是人生仪礼民俗的一部分。从产育生子，到成年的冠礼、婚娶嫁俗、生日祝寿、丧亡葬仪等等，都是围绕着人生的大事而进行，它既是人类生活实际经验的沉积，也最生动和直接地表现了人类的信仰和态度。因为任何仪礼都带有一定的圣化性，因此，当它回归到世俗的状态中时，往往就产生出传统习俗与神灵力量的结合，因之也就带有一定的神秘性（譬如各种礼仪禁忌等）。婚育习俗，一种婚姻，彼此相习，久而久之便成为一种社会风气，这种民间习风也就是婚俗。婚俗有二：一是婚礼之俗，即婚礼沿袭的习惯及其演变；二是婚姻之俗，即特殊的婚姻习惯。郑玄《目录》释婚礼由来说："古娶妻之礼，以昏为期，因而名焉。"中国古时婚礼有六，即纳采、问名、纳吉、纳徵、请期、亲迎。到了宋代，合并为三，即纳采、纳徵和亲迎。至清代又合并为二，即纳徵和亲迎。而民间所流传的议婚、定婚、送日子和亲迎，则是婚礼的民间习俗衍变结果。婚礼习俗在民间的流传和衍变中，因地域风俗的不同，还形成了种种不同的信仰习俗。

旧时夫妇伦理和婚姻关系，主要在于重名分、尊家世、贵子嗣、重贞节、主和顺等数种。特别是贵子嗣和主和顺，是中国伦理道德以家庭为本位的主要信条内容。注意容让协和，见事讲恕道，迁就他人与社会，要求夫妇间的和顺，是中国以家庭为本位的伦理道德的最主要理想。因此，结婚礼仪习俗，从仪婚、行聘、过庚、迎娶到合卺，整套仪礼过程，讲究的也是和顺。民间习俗中，便产生了种种的民间美术饰品来寓意和完成这种习俗信仰。

譬如男娶女嫁的婚礼，从结婚的穿戴到新房的布置，都要有吉祥饰物。除了喜花、喜饼模子、喜联，喜幛、喜帖外，浙江绍兴地区的"女儿酒"（花雕）可以说是一个具有地区性特点的婚礼品。"女儿酒"是专为姑娘出嫁酿造的，旧时在酒坛上要贴（画）上种种吉祥

图案。而新娘在出嫁前绣的各种日用品，如荷包、花格手巾，以及彩印包袱布等，有的是作为陪嫁品，有的要在成婚时送给男方的亲友，在这些物品上，一般也都要绣上各式各样的吉祥图案。如"鸳鸯戏水"、"麒麟送子"、"喜鹊登梅"、"榴开见喜"、"莲生贵子"等，以寓意喜庆吉利、夫妇和合，在婚礼习俗上民间称是"讨口彩"。

又如浙江海宁一带，订婚之后，一定要送彩线扎成的盆景，称"花果缠红"，或是各式如意，皆取吉祥如意之寓。"订婚之始，谓之缠红。富贵之家，聘物恒用金饰，如手镯、如意、耳环、戒指之类。加以绒线制成五色盆景，光艳夺目。满盛盘中，谓之花果缠红"①。

旧时认为，新娘进门前有恶煞，对以后的夫妇和顺不利，所以要驱邪。浙江杭州一带，新娘入门，要撒各式豆、钱等，其中就包括撒厌胜钱，以镇凶压青阳煞。《杭俗遗风·三朝接煞》说："是日，……用锁一面，半用白纸遮盖……再以生鸡蛋一个，并铁屑赤豆掷于门口，则煞神见而即去矣。"《梦粱录》也说："克择官执花斗，盛五谷豆钱彩果，望门而撒，小儿争拾之，谓之'撒谷豆'，以压青阳煞耳。"

又因为婚姻的主要目的在于子嗣，中国古时的伦理又认为"不孝有三，无后为大"，百子千孙向是中国传统社会的最高理想，所以在各种婚姻仪礼习俗中，祈吉求子也成为民间美术所要完成的主要任务之一。例如江苏南京一带，民间凡闺女出嫁，如遇上正月初八，必送各式灯彩至婿家，其中最重要的是明角麒麟送子灯，以寓祈"麒麟送子"之吉②。

育子。古时家庭以生子为大事。生子添丁，家家为喜。而旧时围绕育子习俗，主要是贺、忌、寿三方面。贺是祈吉，忌是禁忌，寿是祝寿。结婚生子，生子求贵，所以民间美术饰品也就是反映了这方面的信仰需要。譬如妇女有孕，是大喜，旧时就要祈贺，以祈求"早生贵子"。《梦粱录》说："杭城人家育子，如孕妇八月，期将届，外舅姑家以银盆或彩盆，盛粟秆一束，上以锦或纸盖之，上簇花朵、

①② 《中华风俗志》，上海文艺出版社 1986 年。

通草、贴套，五男二女意思，及眠羊卧鹿，并以彩画鸭蛋一百二十枚、膳食、羊、生枣、栗果，及孩儿绣绷彩衣，送至婿家，名'催生礼'。"在这些习俗活动中，画彩鸭蛋("鸭"傍为"甲"，"一甲一元"寓"状元及第"之意，也即"贵子"之祈寓)、绣吉祥图案彩衣，这些民间美术饰品正是为了求子信仰的需要。

以彩画鸭蛋为例。古时以"科举"高中为前程的最高理想。明清时殿试分三级，称三甲。一甲前三名为状元、榜眼和探花。"一甲一名"即状元。因"甲"与"鸭"谐音，"鸭"也就寓意科举之甲。所以在民间美术中，常用描绘鸭子游弋水上等来寓意中举。民俗中甚至有对出远门的人赠送鸭子来祈祷他前程远大。送孕妇以彩画鸭蛋，当然也就是祈求"早生贵子"，寓意吉祥了。

如果婚后几年不育，江苏一带民间俗传送灯，以祈吉求子。灯分纸扎的彩灯和泥塑的泥灯两种。纸扎的灯彩一般于二月元宵节后赠送。《中华全国风俗志》载淮安风俗，是亲友赠送，"旧历元宵节后，二月二日以前，此十数日间，有所谓送子者焉。此事亦系出于亲友之所为。盖凡老年无子，及成婚多年而无所育者，亲友知其盼子心切，咸乐送之。然所送者非人，乃一纸糊之小红灯耳。……盖取麒麟送子意也……以所送之灯或砖悬于望子者之床中，并以酒筵款待送者，聊答盛意。将来如得子，尤须谢以重礼。"而仪徵风俗，则是窃元宵灯节上的灯彩以赠送给不育者，如果后来受孕，来年还要将此灯还于神前，"二月初二，土地神诞辰，纸扎铺剪纸为袍，而粉绘之。人家贸以作供，大街小巷，公当方土地，张多神于神前。人窃其灯以送妇人不育者，苟怀孕，则来年诞辰，一以奉十而还灯于神前。"泥塑的泥灯，民间称"孩儿灯"，因它主要是用来祈求子嗣的。《中华全国风俗志·兴化之新年》说："孩儿灯，此灯用泥制成，俗云此灯系送子观音迎来，送至不生育人家，即能生子。故望子情殷之人，遇人去送孩儿灯，彼必酒食相待，感谢莫名。且将此灯供于堂前。设此泥偶手足，或有损伤，则以为将来

生子，必遭残疾。”可见，这种泥塑孩儿灯是用来供在家中的，如果不幸给弄坏了，或损手伤足，还要连带以后祈求来的小孩也会残疾，可见这种民间美术饰品的信仰色彩已十分强。

婚后生了小孩，民间一般要送红鸡蛋。而旧时在鸡蛋上一定要染上美丽的花纹，贴上吉祥图案剪纸，也是为了寓祈贵子麒麟。不仅如此，孩子生下后，为求祝小孩能长命百岁，要戴长命锁、穿长命衣和虎头鞋，以祈吉纳福。

《梦粱录》载宋时杭州人“至满月，则外家以彩画钱或金银钱杂果，及以彩段珠翠囟角儿食物等，送往其家，大展‘洗儿会’。亲朋俱集，煎香汤于银盆内，下洗儿果彩钱等。仍用色彩缴盆，谓之‘围盆红’。尊长以金银钗搅水，名曰‘搅盆钗’。亲宾亦以金钱银钗撒于盆中，谓之‘添盆’。盆内有立枣儿，少年妇争取而食之，以为生男之征。浴儿落胎发毕，以入金银小盒，盛以色线结绦络之，抱儿遍谢诸亲坐客，及抱入姆婶房中，谓之‘移窠’”。这些育子习俗中，一些民间美术的制作，如以彩画钱、编彩线等，也都是为了替子求财和避邪求吉。

寿诞和病丧习俗。中国的寿诞和病丧仪礼习俗，历来就十分繁复。广义上讲，寿诞礼仪也是为了祛灾消病。贺生日，一般在四十岁以上。给老人祝寿，除了寿烛、寿桃外，民间美术饰品还有寿联、寿幛等。即使在寿面上，也要放置吉祥图案的剪纸——“面花”，如剪猫蝶图以谐音“耄耋”（“七十曰耄，八十曰耋”），以及“八仙祝寿”、“麻姑献寿”、“五福捧寿”、“松鹤万年”和各种“斗香花”等，以寓长寿。寿幛、寿联上则要书写上各种贺词和吉庆语。

人的一生中，疾病灾疫总免不了，于是便有祛病消灾的习俗。尤其是江南地区，信鬼之风特甚，民间每以祷祀鬼神，建醮焚锭，祈禳祓禊。“北人信狐，南人信鬼，由来已久；此亦关于风俗习惯也。本邑居民之愚鲁者，信鬼之风牢不可破，每有疾病，专事祈禳，往往听女巫之妄语，而祷祀鬼神，建醮焚锭，浪费甚巨，殊属无

谓"[①]。而神马、彩灯等，也就成了祈禳的主要民间美术用品。

江苏常熟，小孩患疟疾，须祭灶焚神马，俗信病即可去。常熟风俗，四五岁下之孩童，第一次患疟疾，谓之胎疟，须由外祖母家，遣人来，向家灶上祭祀一番，病始得痊。其祭祀之法，由外家备灶马二个，香烛阡阮，素盘水果糕饼等物，遣人持至病家灶间。须一径走入，不能和人接谈。将两灶马，背与背相接，置诸大镬盖上，各种祭品，陈列于前。祀毕，将灶马焚化，携饼一个，直向外走，亦不得与人接谈。口中但云，我以后不再来了。既出门，将所携之饼，掷以饲犬，其意若曰，将病传之于犬也。祀灶所余之物，亦须立时食尽，盖谓吃得快，好得快也"。吴江有放水灯驱灾疫的习俗。水灯不同一般灯彩用纸扎成，而是以五彩纸折叠成，中间点烛放入河中，俗信此可去疫消灾。

丧葬之礼则是与婚姻相等的重要人生仪礼习俗，所以民间习惯将它们并列相称，俗呼之为"红白喜事"(红即婚，白即丧)。

在中国仪礼习俗中，丧礼仪节最为繁复。除了丧服，古就有等级，家属亲疏、尊卑等规定之外，丧仪的繁琐，仅大项目就有四十余项。如初终、招魂、赴告、沐浴、饭含、铭旌、设灵牌、小殓、大殓、吊临、成服、朝夕哭奠、接三、做七、题主、筮宅兆(土葬)、备椁及明器、择吉安葬、祖奠、领帖、陈器、发引、路祭、安葬、祭后土、回灵、圆坟、卒哭、附于宗祠(祖庙)、周年奠祭、禫祭、除服等。其中包含各种信仰习俗，因之也产生了这一方面的美术饰品。如旧时习俗为高寿人送葬叫"喜丧"，除了老年妇人寿终时喜欢穿上婚嫁时的红袄外，后人还要为死者送上冥枕和寿鞋。冥枕和寿鞋上都要绣上各种图案。冥枕上绣上生者的祝愿，以及提灯、幡胜、鸡犬、宝树等，俗信能提灯照路，打幡引魂，使死者安然离去。江苏地区为死者所绣的寿鞋，上面为荷花、提灯过桥的人和狗、猫、鹅、云朵等，绣得非常精致。当地人认为，人死后要过五殿阎罗王的奈何桥，如

① 胡祥翰《上海小志》。

过得桥就可进入月宫，面晋西王母娘娘，便能成仙。所以当地传唱的与寿鞋相关的“送老花”歌谣说：

金童打伞，玉女提灯；
一狗一猫，带过金桥；
一蟾一鹅，带过柰河；
一拐一云，老奶上天成神。

这无疑是一种丧葬信仰色彩特别强烈的民间刺绣制作。又如，旧时丧葬习俗，送灵和下葬时要焚烧木刻神马①以祭亡魂，“丧家遂以纸扎轿马，并延僧人及乐手前导送之，谓之起程。并谓轿马为死者所乘，马为本坊土地所骑，竟似实有其事者，相沿成习”②；回灵时则要供设纸扎魂亭，俗信可安魂，祈子孙享福，“魂亭以纸竹糊成，俗呼座头。自迎神之日起供设，富有之家，向冥器铺定造，规模宏敞，俨若楼台，旁嵌楹联，或书月镜水花，浮生一梦，纸窗竹屋，小住三年等字样，左右有纸制童男童女各一，手执茗盘烟筒，分立两旁。初死七日内，于灵席旁供牌位一，上书森罗殿。……七日后即行焚化。……魂亭俗例不得过第三冬至，必须撤去，谓之除灵，又曰化座。除灵之日，上午铺设尚白，仍为丧事，下午一律易吉，悬灯结彩，仿佛喜事”③；六月盂兰盆会日，则要扎灯牌楼，中摆着各式雕刻瓜灯，以超脱亡灵，“盂兰盆会，街前街后扎灯牌楼，前摆斗香架，后设焰口台，中间布幔，下悬各式粗细灯，其新颖者，则西瓜灯、番瓜灯，雕镂而成，极其精巧。两旁扎若干纸鬼，内藏灯碗，如赌鬼、酒鬼、大老官蔑片等，皆讪笑世人者。……以云超脱亡灵。”④

如遇死者是病亡，则要先焚烧神码（纸马）以送魂，“亡者病笃，即预备纸扎轿马各一事，易箦即避帐，于门外焚轿马，谓亡者至阴

---

① 神马：即纸马。

②③④《中华风俗志》，上海文艺出版社1986年。

司，即不至徒步以行”①。如果是妇女产后死，旧时还要念血河忏，焚烧各式纸人纸马，替死者超生。

另外，吴越地区厚葬送终之风更是由来已久。《宋史》载：“吴越之俗，葬送费广，必积累而后办。”原葬风气的盛行，导致了在丧葬信仰习俗方面上殓装殓物等的奢华，“害事鬼神，竭力费财，奔走道路”②。如除了珠宝金银等随葬品的丰厚，棺椁还讲究雕镂彩画，民间相信这能使死者安魂和享用。清王韬《瀛壖杂志》说：“棺之前户，镂刻花物极工。冥镪坚致，胜于他处。他如入殡停柩，出殡卜葬，皆必以僧道，七七皆建道场，士大夫葬事一听诸他师，则又江、浙之所同也。”而据《宋史》记载，当时政府还曾下令要废止这种奢侈的丧葬之习，“诸葬不得以石为棺椁及石室，其棺椁不得雕镂彩画、施方牖槛，棺内不得藏金宝珠玉，”可见吴越地区厚葬信仰习俗之风的久远与普及。

第三节　从民间信仰习俗中衍变的民间美术迹象

民间信仰习俗作为一种精神活动，它渗润于民间美术之中，造就、塑捏了一些民俗信仰色彩浓厚的民间美术品种。由于南北的差异，尤其是吴越地区自身地理环境、历史传承、人文氛围、民风习俗的特殊，从而也使得民间美术衍化成了具有吴越个性的迹象。年画（书画）、剪纸、扎艺、女红和塑艺这五大类，其间包括的年画、门神、神马、春联、剪纸、灯彩、风筝、刺绣、蓝印花布、泥塑、食塑等，其本身的产生几乎就都与信仰习俗有着或浅或深的关联。

譬如旧时衣服上的扣袢，③是编结出来的，本身是为了实用的

① 《中华风俗志》，上海文艺出版社1986年。

② 宋高斯得《耻堂存稿》，卷五《严州劝农文》。

③ 扣袢：钮扣。

需要——扣紧衣服,并带有装饰的意义,所以民间能编结出许许多多种类的扣袢花样。然而,由于受到民间信仰习俗的影响,由“盘长(肠)”而“八吉(结)”,由“八吉”而“百吉”,盘结回绕,不但具几何美的装饰性,更是赋予了其强烈的吉祥意义。

从这些民间美术的迹象(产生、发展、衍变、信仰色彩和特征),可以看出,作为人类精神活动的一种物化形态,它与民间信仰习俗的互生互长关系——一种相互渗透和叠加的文化现象。

一 年 画

年画(书画)包括木版年画、门神、神码、春联、民间道场画, 以及春意画、灶头画(专门画在灶头上的吉祥彩画,如“年年有鱼”等)等等。

(一) 木版年画

木版年画,习称“年画”。顾名思义,木版年画是将画稿刻在木版上,然后再敷色印在纸上, 制为成品。而广义的“年画”,则指凡与年俗有关的版画,都可称作为年画。

年画是中国特有的一种传统民间美术,由于它最接近人民,又以反映人民的生活和愿望为主,与民间的信仰习俗共生共长,因之能非常广泛地流传于民间。

年画是农历正月节令民间信仰习俗的产物, 其主要内容体现为对神明及祖先的敬意,以及对各种人生的憧憬,如平定安宁、丰衣足食、驱邪、长寿等等的祈福辟邪的意愿。“过新年,贴新画”,年画可说是民间喜庆吉利心愿的形象化的反映。

从另一种意义上讲, 民间年画又是中国木版印刷技术发达的结果。唐代中叶, 木版技术已经由佛经和佛画领域, 扩展至历书业。历书上主要是记录天时、季节和农事等有关事物, 比佛经、佛

画以及阴阳相宅等术数类书可说更为普及。唐代大和九年前后(835)，江苏北部和四川等地都出现了专门的民间印刷木版日历在市场上出售的情况。南朝时代，史料也有建业南浮桥、朱雀桁头民间叫卖日历的记载。敦煌莫高窟发现的残有历书，一般都雕印着月建大小、八卦、十二属相和人物牛马等图像。这种季节性的木版画的产生，无疑是木版年画的肇始。

宋以后，木版印刷日益普及，特别是临安和汴梁，以及福建建阳、四川眉山和金代的平水(山西临汾)等处，木版印刷尤为发达。《武林旧事》记杭州的情况说："都下自十月以来，朝天门内外，竞售锦装新历。"而明清以后，江苏、浙江等地木版印刷业更渐趋繁盛，特别是明洪武年间(1368—1398)，南京国子监大规模地集中大江以南各地的宋元书版，使许多技术工人也随之聚集江浙一带，而南京、苏州也就成了东南一带的木版制作中心。明嘉靖以后，南京更成了木刻画彩色套印的中心地区。

木版印刷业的发达，从技术上推动了木版年画的产生和发展。从汉代出现绘画门神开始，至宋代，特别是南宋以后，年画在吴越地区就已经非常流行。吴自牧《梦粱录》记："岁旦在迩，席铺百货，画门神桃符，迎春牌儿，纸马铺印钟馗，财马、回头马等，馈与主顾。……街市扑买锡打春旛胜、百事吉斛儿，以备元旦悬于门首，为新岁吉兆。"《岁晚节物篇》甚至记载了南宋杭州城"诸般大小门神、桃符、钟馗、狻猊、虎形及金彩镂花春帖、旛胜之类"的年画市集，已经"为市甚盛"。

明代中叶以后，几乎全国各地都相继出现过年画作坊，其中，江苏的苏州桃花坞，与天津杨柳青、山东潍坊和四川绵竹，更成为当时著名的四大木版年画产地。

在明代，苏州也是江浙一带，乃至全国的版刻中心。而画工和雕工的结合，产生了精美的桃花坞年画。桃花坞年画约略始于明中叶，至明末已形成完整的独立风格。桃花坞位于苏州阊门内，为

运河流经之地，由于水上交通带动商业的发达，使年画业迅速发展，因之也带及阊门外虎丘和山塘河岸一带民间年画业的发展。当时，桃花坞以版刻年画著称，世称“姑苏版”，山塘河一带则以手绘为主。清道光顾铁卿《桐桥倚棹录》记：“山塘画铺，异于城内之桃花坞北寺前等处，大幅小帧俱以笔描，非若桃花坞寺前专用版印也。惟工笔粗笔各有师承，山塘画铺以沙氏为最著，谓之沙相。所绘，则有天官、三星、人物故事，以及山水、花草、翎毛，而画美人则尤工耳。”此外，城内的玄妙观也有年画作坊和市肆。但太平天国战争兴起后，虎丘、山塘一代变为废墟，此后年画作坊大部分迁到了桃花坞，“门神彩画五色，远方多贩客去，今其市在北寺桃花坞一带。”①

桃花坞年画当其盛时，有画铺五十余家，有名的如张星聚、张文聚、魏鸿泰、陆福顺，陆嘉顺、张友琛、季永吉、泰源、张湜临、鸣云阁、王荣兴、吴锦增、朱荣记、朱瑞记、墨香斋等。年产量可达百万张以上，行销江苏、浙江、安徽、山东一带，有的甚至销售到南洋以及日本长崎等地。日本的浮世绘，就受到过苏州桃花坞年画的影响。

苏州桃花坞年画远近驰名的结果，使得它几乎成了吴越地区年画的代表，明显受到桃花坞年画影响而且有桃花坞风格的江浙地区，有扬州、南京、上海、东台等地。

扬州年画相传最初从苏州贩运，后来自己刻印，但刻法套色均与苏州大同小异，画的形式有堂幅、屏条、灯片、门画、年画等。

南通一带民间春节贴画，最初也是从苏州贩运。最早自刻自印的是一百余年前画贩王金华在南通野鸡桥开设的王正顺画店。南通年画模仿桃花坞而来，以印刷神码和门画为主，但较苏州年画在套色上趋浓重，有的甚至还套金加银。

上海年画的发展在清末光绪年间。最早是老校场的年画铺“老

① 顾禄《清嘉录》，上海文艺出版社1987年。

文仪”，因代销桃花坞年画的生意甚好，遂开始自己刻印。虽然请了上海的画师吴友如等绘稿，但刻版工人均系从苏州聘请。印好后不但在上海销售，还成批返销回苏州。上海年画由于受清末近代外来文化的影响，除保留桃花坞年画的特色外，还掺入了石印风格。

此外，苏北东台、盐城、泰兴，以及南京生产的民间木版年画，其风格都与桃花坞有密切关系。

苏州桃花坞年画代表了吴越地区民间年画的总体风格，其内容题材主要为：

（一） 祈求吉祥画。可总括为两类。一类是风俗节令吉祥画。主要反映市井富庶、丰年乐业、新春欢娱等，如观灯、丰稔、村社等图。其中描绘“过年景”的年画最为普及，如《元夕图》、《瑞雪丰年》、《春风得意》等。通过刻画过年时的吃年饭、赏灯花、放爆竹、接财神及守岁拜年等风俗活动，表述了对新春欢愉、平安吉庆的祈愿。另一类是花卉装饰性吉祥画。主要是利用表现丰满艳丽的花鸟虫鱼的生动形象，如荷花、玉兰、桃、佛手、鲤鱼、鹿、羊、喜鹊，以及抽象花鸟画所构成的图案花边或图案等，来寓意祈吉祀福，如《花开富贵》、《三羊开泰》等①。

（二） 辟邪纳福图。它包括各种门神画和神码画，如门神、财神、天师、福禄寿三星、八仙、菩萨、观音等。这一类仙佛神祇的年画，可以说是年画的最早形式，它强烈地反映出民间信仰的俗文化色彩，集中反映出民间美术与民间信仰之间的勾联关系。

（三） 美女娃娃图。包括各种古装仕女、时装仕女，以及以娃娃婴儿为内容所组成的各类年画，如四美图、奏乐图、母子图、百子图、婴戏图等。美女娃娃图虽以美女和娃娃作为描绘对象，但在年画中却大都以寓意形式反映吉祥如意的愿望。如以古代美女的闲适生活来反映吉庆，以五个娃娃夺冠寓意“五子夺魁”，以胖娃娃和荷花、奏笙来寓意“连生贵子”。苏州桃花坞由于纯用水印，因而在

① 尚有博古图形式，如摆有瓶插山茶腊梅彝鼎历书的“岁朝图”等。

百子图、婴戏图一类形式上，比其他地区的年画有更多便利，题材也更多，如琴棋书画、风筝奏乐、游水戏莲、王子夺魁等，构图与形象塑造也更具有特色。

（四） 小说戏曲图。这一类题材的年画，旧时在民间非常流行，所占比重也相当大。由于民间信仰上的需要，在撷取这一类题材作年画时，常常就以吉祥欢乐作为取舍的标准。如选取吉庆有趣的情节，《龙凤呈祥》表现甘露寺刘备招亲的事等；刻画古人的忠勇英武，《古城会》中的关羽、《战马超》中的张飞、《长坂坡》中的赵云等；渲染盛大热闹场面，如《铜雀台》等；赞赏古人忠贞的爱情，如《西厢记》中的张生与崔莺莺、《白蛇传》中的白娘子与许仙等。这一类年画，从一个侧面反映了群众的吉祥欢乐愿望和节日喜庆心情，因之而与年节时令的民间信仰紧密勾联起来。

年画以表现欢乐吉庆内容为主，根据群众年节时的信仰要求和心理状态，经过民间艺人们的卓越创造，形成了年画特有的艺术成就：形象俊美、手法夸张、色彩鲜艳、构图饱满、体裁多样。如强调优美自然形象与喜庆吉祥含意的融合；人物造型不但程式化类型化，且特别注重人物头脸，尤其是眉、眼的刻画；色彩鲜艳明快，对比强烈，装饰效果浓厚，以此来突出喜庆色彩和欢乐情绪等等。

而流传民间的年画画诀，也大都与民间的信仰习俗相勾联。如“画中要有戏，百看才不腻；出口要吉利，才能合人意；人品要俊秀，能得人欢喜”，“若要笑，眉弯嘴翘；若要愁，嘴弯眉皱”，“年画要得好，头大身子小”，“武将要蒜头鼻子火盆口，豹眼竖眉好威严”，“红间黄、喜煞娘，红重紫、臭其屎”等等，都与年画的欢快、红火、吉利、有趣等特征相一致。

江浙的年画，虽然一般都用木版印制，但最后对人物的手、脸等部位，又往往在木版套印色彩后，还要再用朱、粉等色润染一道。而通过这种烘染手法，使肌肉获得凹凸的立体质感，人物形象则更为亲切，民间绘画的韵味也更为浓郁，从而形成了吴越年画特有的

美术风格。

以年画中的狮子为例。为了突出护宅避邪的瑞兽形象，年画的狮子形象和春节民间狮子舞的狮子造型一样，都大胆地采用了夸张和装饰手法，所谓“十斤狮子九斤头”，突出头部的形象，再配以红绿相间的浓艳色彩，点缀绣球、彩带等，非常完美地烘染了喜庆欢快的气氛。

年画的体裁分宫尖（整张粉连纸印成的大画）、三裁（一张粉连纸破为三张）、中堂（挂于堂屋正中的立轴）、屏条（由四条、八条和十二条组成）、鱼缸（斜方形图案，贴于酒缸、面缸之上）、牛子（贴在牛马槽头上的小幅年画）、月饼签、花炮纸（包装装饰彩纸）、凤凰棋、升官图（新年游戏用彩图，凤凰棋为围成圆圈的图案，画八仙过海、八宝等），以及年历图、春牛图、糊墙纸、轿子围子、针线包封纸等。由于内容不同和体裁各异，其用处也各有不同。如有的作为神像，挂在堂房中央供奉，如《观音》；有的贴于大门上，如《门神》；有的贴于房门上，如《麒麟送子》等。年画一般是供农历新年期间张贴的喜庆画，也有专供上元、端阳、中秋等节日贴挂的，但也有是供一年四季张贴的。更特别的是苏北盐城、阜宁一带，旧时乡间贴在牛栏上的年画，俗称“牛印”。这类年画的幅头小，大的和普通砖块一般，小的仅为砖块的四分之一。年画纸通常是彩纸，以红纸为多，却以黑色木印，内容主要有《牛王》（一条牛）、《马王》（一匹马）、多子的猪和《六畜平安》等，以及描写农民的日常生活，如《赶集》、《推车》等，贴在牛栏和猪圈上，以此祈福求利。

贴挂年画是为了“以迎祥祉”，以取吉祥、平安之意。马如龙《杭州府志》说：“当时有观乐图，门厅之楣，或贴观乐图，皆买自杭州。以五纸为一画，剪楮堆绢为人物故事，皆取讖于欢乐，以迎祥祉。吴谷人祭酒有‘隔岁痕犹在，房栊一例粘’的诗句。”《中华全国风俗志》记江苏仪征一带习俗也说：“腊月初一日，欢乐店开门，张大小画，画皆刻版人物，涂以丹青，小孩必买多张，贴壁上。”以浙江台

州、温州为例。旧时每逢过年，民间家家必贴年画。年画以小长条幅，勾绘吉祥图案和摇钱树、财神、麒麟，甚至泰山等，亦间有历史故事，民间俗称“上元花”。而民间旧时不但有专制年画的民间艺人以此谋生，更形成了专卖年画的行业。为了招徕顾客，小贩卖年画时，有的还带以各种吉祥说唱，如“颜色鲜，纸又白，年画打从某地来，五谷丰登万民乐，谁买年画谁发财”、“七言纸对分开贴，三星图一轴挂中央。落细门神无锡货，插角风窗红纸镶”等等，更增添了民间年画的信仰习俗色彩。

（二） 门神画

门神画在广义上也是年画的一种。旧时农历新年粘贴在门户上，因所画的都是神像，故习称门神。吴自牧《梦梁录》：“十二月尽，俗云‘月穷岁尽之日’，谓之‘除夜’。士庶家不论大小家，俱洒扫门闾，去尘秽，净庭户，换门神，挂钟馗，钉桃符，贴春牌，祭祀祖宗。遇夜则备迎神香花供物，以祈新岁之安。”

门神带护宅镇鬼的作用，但却很少作为崇祀的对象，虽然后来装饰的作用越来越强，但与民间辟邪祈吉信仰的联系却始终不断。

史籍记载，最早的门神可说是巧匠鲁班画在门上的螺蛳，这大概是民间神话中螺蛳姑娘神力无边的缘故。不过也可看出这是江南习风的遗迹。

而最早具有门神意义的是汉以前的“铺首”。铺首是安装在门上，寓意护门又有固门作用的美术装饰物，如东汉时期的朱雀画像石门等。

传说最早画在门上的门神是能啖鬼驱妖的神荼和郁垒二神。一般是左门扇画神荼，右门扇画郁垒，身披盔甲，手持青铜大板斧（钺）。蔡邕《独断》：“海中有度之山，上有桃木，蟠屈三千里，卑枝东北有鬼门，万鬼所出入也。神荼与郁垒，二神居其门，主阅领诸鬼。其恶害之鬼，执以苇索，食虎，故十二月岁竟，画荼垒，并悬苇

索于户，以御凶也。”《山海经》说：“有二神日神茶、郁垒，能啖百鬼。”①至唐代，民间流传的门神则多为秦叔宝和尉迟敬德。《搜神大全》记：“门神乃是唐朝秦叔保、胡敬德二将军也。”这种状态的转变，无疑是受到了当时民间说唱等俗文学的影响，“门神，俗画秦叔宝、尉迟敬德之像，彩印于纸，小户贴之。……顾雪亭《土风录》云：俗多用秦叔宝、尉迟敬德，盖本唐小说。”②

明代以后，门神的吉祥寓意题材有了一个较大的发展。不但从驱邪镇凶发展到了纳福迎祥，并且在门神人物的形象上，除了一般的神荼、郁垒、秦琼、敬德外，还增添了天官、钟馗、天仙、刘海等民间传说中的神话人物，甚至是历代名人，如关公、岳飞、文天祥等，从而使得门画艺术越来越丰富。《在门杂志》记：“后世多画将军朝官，复加爵、鹿、蝠、蟢、宝马、瓶鞍之类，皆取美名，以迎祥祉。”到了后来，更将戎装变为纱帽红袍，有的甚至干脆将赤面满髯的武将易为粉脸的赐福天官，并加上爵、禄、福、喜等象征祈福的道具。有些地区，将门神画成粉脸红袍，满面笑容，手抱一个婴儿，婴儿手里拿金盔或莲花，寓意“五子夺魁”，更加突出了纳福迎祥的喜乐色彩。

钟馗作为驱邪斩鬼之神的年节饰物，开始于唐代。《平鬼传》说：“至今元旦令节，家家画钟馗神像；目睹蝙蝠，手持宝剑，悬挂中堂。”宋以后的民间传说，钟馗因秉性正直、才高貌丑而遭谗被贬，遂含愤碰死于后宰门以示抗议，民间因以“后门门神”称之。门画中的钟馗皆身着大红官衣，身架姿态变化甚多，民间俗称之为“门神架子”。

天官又作福神、福判，为赐福天神。作朝官装束，形象丰满而带喜悦。民间也有画三官（天官、禄神、寿星）而成为三星图的。

天仙，主要有麻姑献寿、天女散花、天仙送子等。主要也是寓意

① 《汉书》则记载门神是成庆，“其殿门有成庆画，短衣大袴长剑是也。”成庆是古勇士，《淮南子》说他就是荆轲，或认为就是神荼、郁垒。

② 黄斐默《集说诠真》，光绪三十二年上海慈母堂排印本。

纳福迎祥。

此外，如刘海（民间一般作刘海戏蟾）及和合二仙（为唐初高僧寒山和拾得），通过金蟾、蝙蝠等的配置，寓意生活的美满、福裕和祥和。

过年贴门画是旧时新春风俗的重要内容。民间俗信门户是居家住户的出入通道，是住宅的仪表，早在汉代就有"君释菜，礼门神"之说①。在出入的通道口上，有了门神把关，当然就能辟邪迎祥。《清嘉录》记的是苏州的岁时风土，说贴门神："夜分易门神，俗画秦叔宝、尉迟敬德之像，彩印于纸，小户贴之"，"或朱纸书神荼郁垒以代门丞，安于右扉，或书钟进士三字，斜贴后户以欲鬼"。并且，不仅是民间兴盛新春贴门画的活动，这种民间信仰习俗活动并且还流传到了宫内，连士大夫也不能免除。《明宫史》载："三十日，岁暮。……门旁植桃符板，将军炭，贴门神。室内悬挂福神、鬼判、钟馗等画。"《长物志》则记载了苏州地区文人士大夫贴门神的习俗，"岁朝宜宋画福神及古名贤像，元宵前后宜看灯傀儡，……十二月宜钟馗迎福、驱魅嫁妹……"

作为民间美术书画中的一种，门神画的最初用意是驱鬼逐祟，意义就如同民间春节的放爆竹。后来增设了天官、天仙等人物，用来祈祝平安吉庆，非常鲜明地反映了中国民间信仰的驱邪与祈福这两大特色。

（三） 神马

又作"神祃"、"神马"、"纸马"和"甲马"。

在广义上神马也是民间木版画的一种。虽然神马画画的也是各种神像，但它与门神画却有不小的区别。这就是：门神画主要是用于新春年节，神马则是用于年节岁时的各种民俗信仰活动中；门神画主要是用于粘贴，神马画则用后即焚烧；门神画基本上没有

① 见《礼记·丧服大记》注。

崇祀的意义，神马画则主要用来祭祀。所以虞兆隆《天香楼偶得》解释说："俗于纸上画神佛像，涂以红黄彩色，而祭赛之，毕即焚化，谓之甲马，以此纸为神佛之所凭依，似乎马也。"赵翼《陔馀丛考》也说："昔时画神像于纸，皆有以乘骑之用，故曰纸马也。"

神马的产生，与古时"以纸寓钱"的习俗有关。《唐书·王玙传》："汉以来葬者皆有瘗钱，后世里俗稍以纸寓钱为鬼事，至是玙乃用之。"《新五代史·周本至已论》："寒食野祭而焚纸钱。"清王棠《知新录》更说："唐玄宗渎于鬼神，王玙以楮为币，今俗用纸马以祀鬼神。"

两宋时代，神马已非常普及。尤其是江浙一带，城市里都设有专门印刷和出售纸马的"纸马铺"。孟元老《东京梦华录》："近岁节，市井皆印卖门神、钟馗、桃板、桃符，及财门纯驴、回头鹿马、天行帖子。"吴自牧《梦粱录》也说："岁旦在迩，席铺百货，画门神、桃符、迎春牌儿；纸马铺，印钟馗、财马、回头马等，馈与主顾。"

因为神马祭祀祈禳后即焚化，所以画幅一般不大，最大的如"百份"，长约三市尺，宽约两市尺，最小的如贴在卧室门上的"加冠进禄"、"连生贵子"等，长仅不过八九寸，宽只有六七寸。而且在制作上，一般也比门神画较为粗糙，这不仅是纸质较粗糙，在画和刻上，一般也不十分讲究，以之适应祭完便焚化的民间需求。

虽然如此，神马的制作也有精细和简陋之分。复杂的神马，刻板精细，结构严谨，并且敷彩描金。一般刻版好后，先刷黑色，印好之后再涂印其他颜料，大半是很浓的大红、大绿、靛蓝之类。佛像则贴上金箔、银箔，好呈现金身。简单的神马，仅是刻出有关的形象，刀痕毕露，然后在黄草纸上简简单单地刷印墨版。

刷印制作用印、画、印的方法，即一般是先在狭长的彩纸上用木版印出墨线图，然后是对人像"开相"着彩。但不管神马上人物有多少，一般只涂中间的一个主神面部。面部打底有白色、黄色、橘红色、青灰色等。五官则用单独的小版以墨捺印，再以橘红色晕出

脸颊。手则随意画出，衣服一般不着彩。在画面中间则用白、红、黄、绿等色点画若干花朵，然后盖印一些涡线形的小装饰。这种印与画相结合的方法，使得整个画面清新出俗，充满了民间艺术的生命活力。

木刻神马的式样，一般画面都呈神龛式。中间是主神，面前有供桌，所以都是半身像。“纸马系以红纸大张，上绘楼阁云霞之形，中坐神像，或玉皇，或关帝，或如来。”①供桌上放着香炉、烛台、花瓶之类，左右刻二至四个侍童，神龛上写有神的名字。有的神马还刷印上一副对联。至于灶王马，还的还要印有简单的历书，列出本年的干支和十二个月某月的大建、小建和二十四节气等。有的神马因神像太多，一般则是用神名印在上面代替。

神马上的神像，除了标出的如“后土神君”、“太岁神”、“二十八宿星君”、“神虎大将”等，还有种种民间习称的俗神，如“孟婆”、“长生”、“焦面”等。

按照神马在信仰习俗上的用途，一般可分为五类：祈福迎祥神马。如三星神（福、禄、寿）、观音（送子、降福）、张仙（保佑子女健康）等。三星为福、禄、寿三星。福星为赐福天官，多手执如意；禄星作员外郎打扮，头上插富贵牡丹花，怀抱婴儿；寿星则广额白须，执杖捧桃。三星有绘于一幅的，也有分绘的。

张仙，作贵族装束，引弓射天狗。民间传说张仙名远霄，眉山人，以弓弹为人辟疫消灾。在神马上，常在张仙四周画五子，意为张仙能送子并护佑儿童平安，所以有的神马上还刻有“射出天狗去，引进子孙来”的榜题。

观音，即观世音菩萨。或手执净瓶柳枝，意消灾除祟，或怀抱婴儿，即送子观音。一般神马上还伴有善才童子、龙女及降魔韦驮等神。

岁时必备神马。即在一年的年节岁时中祭祀必备的神马，主要

① 《中华风俗志·江苏》，上海文艺出版社 1986 年。

有灶王神马、财神神马，以及星神、百份、判儿和月光马等。

灶王神马，为旧时民间最为流行的神像。门与灶为古代五祀之一，旧历十二月廿四日（或廿三）祭灶是古老的习俗。汉时就有阴子方黄年祭灶的传说，晋葛洪《抱朴子》中也记载灶王神能上报人间善恶的民间传说。灶王神马的运用，通常是将神马贴在厨房灶前，腊月廿四日（或廿三）送灶，以麦芽糖上供，然后将旧神马烧掉，至除夕再张贴新神马，寓示灶王已从天上再回到人间。“二十三四日送灶，祀灶日，煮糯米饭，曰灶饭。糖九层如塔式，曰灶糖，糕亦如之，曰灶糕。又有灶馒、灶果，摆到灶台。主人率子弟拜祀，纸马中夹灶疏，爆竹之声，从是日始矣。”①

在画像形式上，灶王马分单座（主像仅为灶王），主要用于商店铺户或大宅门的外厨房；双人灶（灶王和灶王夫人并坐），一般在面书“东厨司命”或“司命灶君”，有的两旁刻一幅“上天言好事，回宫降吉祥”的小对联，神桌前还刻有一只鸡和一头狗，为一般住户所用；三人灶（灶神和两位夫人并座）。但无论是单座、双人灶，还是三人灶，灶王神马的格式基本相同。即，灶王居中正襟危坐，旁有侍卫，前有鸡、犬、聚宝盆，上有南天门。有的还画有八仙、招财童子、利市仙官等形象。旧时灶王马上还印有二十四节气表。

此外，尚有一种“百份”神马，习称“全神”或“天地马”，即包括佛道各种神祇的神马。“百份”也有简、繁两种。简者突出主神，以玉帝为主，以值日功曹、四大元帅陪衬，中间画天地三界十方真宰牌位。而繁者则分三层刻画：上层是佛道诸神，中央是如来，两旁为观音、弥勒佛、四大天王等；中层是道教诸神，如三清、三官、关帝等；下层是民间杂祀诸神，如财神、灶王、马王、城隍、土地、水龙王等。“百份”是除夕午夜十二点举行“接神”大典时祭拜用的神马。但旧时民间不仅只许男丁参加，并且还不准女眷观看。

财神神马，旧时春节民间祈愿富裕的一种信仰习俗所用的神

① 《中华风俗志·江苏》，上海文艺出版社 1988 年。

马。财神分文财神和武财神两种，并有正财神和偏财神之分。

正财神即赵公明元帅，民间传说出于封神榜。但道教却封他为正一玄坛元帅，说他还能驱除瘟疫、消弭病痛。偏财神指与赵公明一起受上天之命封神的萧升、曹宝、陈九公和姚少司，加上赵公明，民间称为五路财神（北方习称五显财神，江浙一带则俗称路显财神）。文财神或指封神榜中的比干，或指传说中的文昌帝君，又叫梓潼帝君。武财神则是关公。一般陪神是关平和周仓。

文财神多戴相纱帽，穿蟒袍，抱如意，神态慈祥端庄。武财神则顶盔披甲穿战袍，执鞭，黑面浓须，形象威猛。

在财神神马上，一般又都画有聚宝盆、银锭、宝珠、珊瑚林之类，以强化财源辐辏的效果。

另外，端午节用的判儿神马，习称“朱炮判儿”，用黄色纸印朱红幞头袍服的钟馗，有的还印有天师符印和“五毒”。判儿是贴在大门或住房门的横楣上，门左右各插一把蒲艾，五月初一日贴上，初五下午揭下，和贴在门上用红纸剪成的葫芦、五毒等一齐丢弃，用以驱邪。中秋节用的月光马，是家庭女眷在中秋节晚上月下祭拜的。神马尺寸有大有小（大者长五尺，宽二尺，小者长三尺，宽一尺），画有月亮、玉兔捣药等，有的还写有“太阴星君”或“广寒宫”字样。民间习俗“男不拜月，女不祭灶”，即拜月光马只有女眷参加。至于星神马，是供奉星神，一般在正月初八，用以禳除不祥，吉星高照。但这种信仰习俗活动仅在北方一带流行。

祝贺典礼神马。即指婚礼、做寿、生育等礼仪习俗中所祭祀的神马。如旧时婚礼“拜天地”时的“百份”神马和“喜神”神马，过生日、做寿诞时的寿星马等等。

祈福禳灾神马。即平时民家用于驱邪消灾的神马。这类神马与前两类不同，它没有年节时令的限制，而是逢灾消灾，得邪驱邪。

譬如旧时儿童染上天花，要祭焚传香花姐神马；儿童受惊犯忡怔之病，民间俗信是失了魂，便要祭焚白马先锋神马，以找回丢失

的魂；某地流行瘟疫，则祭焚瘟神神马，以送祟除灾；客死异乡的人，家族要把它的灵柩运回家乡安葬，沿途则要祭焚种种的神马，过桥祭桥神，穿城祭城隍，民间俗信，不如此，则亡魂归不回家乡，等等。

吴越地区因河网交叉，除了旱路运输，来往的交通大都靠水路，如粮船、货船和客船等，十分繁忙，所以民间又俗信凡开船都要祭焚河神马，以祈求风平浪静。

行业专用神马。这类神马是各行各业的专用神或祖师。为了本身行业的顺利，旧时除了祭财神外，同时要祭焚行业祖师的神马。如瓦匠工的鲁班神马，菜户和农夫的田公地母神马，火腿业的宗泽神马，竹匠业的泰山神马，铁匠业的李老君神马，中医行的华佗神马，酿酒业的杜康神马，染坊业的葛洪神马，以及青苗神马、虫王神马、山神神马等。

神马的用纸很薄，祭祀时很难立起来。旧时是用一个木架把它夹住。木架必须用朱漆涂过。下面则是一块木头雕成的神座，上面插四根薄木条。供神时即将神马夹在四根薄木条之间。但北方有些地区，也有是将神马直接粘贴在厨房墙上的。祭神时还要用线香、红烛、云马（上天梯，用黄色竹纸制成）、黄钱（用铁模在黄纸上凿出圆的钱形）等，祭祀毕与神马一起送出门外焚化。如是用来祭亡灵和鬼，则云 马、黄钱等，就都必须用白纸制作。

（四） 春联

春联又称“春帖”，习称“对子”。在广义上属民间书画的一种。在某种意义上，则是美术与书法相结合的产物。在红纸上用墨书或金书各种吉祥语、祝颂语，在新春时节张贴在大门、门楣，以及墙、箱等上面，不但具有“除旧布新，策励来兹”的意义，也是预祈新的一年万事如意和新春大吉的一种民间信仰活动。春联的前身“桃符”，可以说与门神画同出一源。古人迷信桃木乃西方之木，为五木

之精的仙木，味辛气恶，能压伏邪气，驱制百鬼，因而在桃木上画神荼和郁垒二神像，张挂在大门上，做为镇邪驱祟之用。后来桃符逐渐用纸代替，五代时西蜀宫门桃符上书写“元亨利贞”，西蜀皇帝孟昶亲写桃符，有“新年纳余庆，嘉节号长春”的题句，其子又善书法，在桃符上也曾题“天垂余庆，地接长春”之句，被认为是春联的肇始[①]。宋时，文献记载桃符“长二三尺，大四五寸，上面神像狻猊白泽之属，下书左郁垒，右神荼，或写春词，或书祝祷之语，岁旦则更之”[②]。可以看出桃符已衍化出门神画和春联两种类型。因此，这以后民间流行的“题桃符”，也即书春联。而春节前的集市上，到处叫卖“桃符”，其实也就是沿街摆摊代写春联。

这时的春联，虽然依然是一项民间新春习俗，但已从原来“桃符”的镇邪驱祟，转化为纳福招祥、祈求平安了。

春联一般分上、下联，各写诗句，对仗呼应，有的仅书写一些纳福求祥的话，如“春”、“吉利”、“福禄寿”、“招财进宝”、“黄金万两”、“福”、“满”、“抬头见喜”等。春联的种类，依其自身的使用场所以及外形，分为门心、框对、横披、春条（长方形）、斗方（又称门叶，方形或菱形）等。门心贴在大门两扉，框对贴在大门左右柱或壁上，横披贴在门楣的枨木或壁上，斗方贴在大门内四门扉组成的屏门上（也有做成立体状吊起来），春条则粘贴于室内。春联的用纸，有顺红、梅红、朱笺、擦油土笺、本红、万年红纸、内廷白宣镶边、庙宇黄纸等。其中以江南扬州的“万年红”为上品。

春联依贴的场所不同，字句也稍有不同，以区别不同的祈吉求

---

① 民间又有另一说，传说明太祖朱元璋定都金陵，有一年除夕，忽然传旨，公卿士庶门上须加“春联”一副，朱元璋本人则微服巡视，观看各家春联为乐。因见一家门上没有贴春联，追问之下，才知是个以阉猪为业的，朱元璋便叫人取来笔墨，提笔写成“双手擘开生死路，一刀割断是非根”的对子，这家人后来知道是皇上御笔，视为家宝，供奉起来，这便是春联的由来，从这也可看出吴越地区的春联习俗。

② 陈元靓《岁时广记》引《皇朝岁时杂记》。

祥内容。例如贴在通常大门上的，一般书写“天增岁月人增寿，春满乾坤福满门”；贴在厅堂两旁墙上的，一般书“勿忌童言，但听叟言”，或“天地阴阳，百无禁忌”；贴于窗门上的是“双手推开窗前月，一瓢击破水中天”；闺房的是“榴开百子，桃献千秋”；贴在牛栏、猪圈、鸡笼上的则是“六畜兴旺，牛马平安”等。

江南扬州一带，民间还将春联当作是点缀年景的“红货”。卖者一般在红货店旁摆一台子，一刀万年红纸笺，一个紫砂砚池，一块大黑墨，两三枝大小笔，加上一盏香油温水灯，就可开张营业。而有的买春联者非常讲究，不仅要春联的纸张好，有些还要在纸上抹上桐油，以防风雨。因此这类春联贴在门上，到了第二年的春节还能完好无缺。

旧时民间信仰禁忌，家中有丧事，必须满三年才能贴红联。如果死者是男的，就用青色联，女的则用黄色联，内容也都具哀悼之意。

（五） 苏式建筑彩画

建筑彩画是运用厚重浓艳的色彩描绘在梁、椽、柱、槛、斗拱、天花等部位上的民间装饰美术。中国的建筑彩画一般分为“殿式”和“苏式”两种。殿式彩画多绘于宫殿建筑，内容多指绘龙凤云鹤及整密的绫锦图案，更常兼用堆线镂金方法，显出庄严华贵气派。

“苏式”彩画因起于苏州而得名，但它的流行不止于苏州，而是传于整个江浙地区，甚至传至北方。苏式彩画所画的内容多以花鸟、虫鱼及流动的绫锦图案为主，所组成的画面常寓意着镇邪祈吉的色彩，而反映出民间信仰习俗在居住绘画上的影响。

建筑彩画，据《论语》“山节藻棁”的记载，春秋以前即已产生。秦汉大兴宫室，彩画装饰更为繁兴。从敦煌莫高窟的遗迹来看，六朝以后的彩画式样已经大为增多，而从李明仲《营造法式》的图说记载得知，中国建筑彩画，到了唐代在技法上已达到了一个纯熟灿

烂的境界。

苏式彩画繁兴于明清，并具有自己的独特风格。它采用纯平面着色的方法，富有轻松活泼的趣味。苏式彩画的内容主要有蝠字图案、双狮戏珠、如意万字图案等，其作用与吉祥门画、吉祥图案等基本上一致。

（六） 民间春意画和春钱

民间春意画可说是民俗美术的一种。以描绘男女之性爱为主要母题，目的在于辟邪镇恶。

旧时民间春意图，除了一般画在纸上和绢上外，最多的还是描绘在瓷器上、泥塑上，以及绣在小巧的香囊上和妇人的大红抹胸、睡鞋等上，或是用象牙或红润的乌木雕成，有的还刻成印章式样，放在案头之上。

民意春意画和春宫图稍有不同。春意画虽然也是画男女性爱之状，但民间并不把它当作是色情玩艺看待。民间传说，春意画与神像纸马一样，可以辟邪辟火，所以旧时民间一般家里都将春意画买来了压箱底。又说如果在家中钱箱里放上张春意图，就可以防盗防贼，甚至防小人，即使是江湖铁算盘也无法搬走家中财物。这种信仰习俗在江南一带颇为流行。

而旧时乡下赌客，也特别迷信春意画。据说身上揣有春意图，就可以逢赌必胜。但不知此信仰习俗出自何时。

春钱也就是将春意画铸刻在钱币上。一般一面铸风花雪月或子孙满堂等字，一面铸男女双双搂抱交接图案。春钱不是一种流通货币，而仅作吉庆花钱，铸来用作馈赠或厌胜之用。厌胜，吴越地区俗语也叫“一物降一物”，即祈吉避凶之意。旧时江南乡下专有民间艺人制作这种春钱。

宋《博古图》记载：“厌胜钱有五，一体之间，龙马并著，形长而方，李孝美号之曰厌胜钱。”可见，旧时厌胜钱（春钱）不仅有方孔圆

形的，也有长方泉布形的。文字则有“五男二女”、“宜高官宜子孙”等数种，显然是用作婚时祈吉的。

在民间，春钱又俗称撒帐钱，即用作婚礼的撒帐之俗。

北方因崇狐信煞，所以北方婚礼又有在新人进房时以麻米撒出，以避煞。《知新录》载：“京房之女，适翼奉之子，房以其三煞在门，犯之，损尊长，奉以麻豆谷米禳之，则三煞可避。”但此俗在江南民间却不甚传。

清代张叔未著有《金石文字图录》，收有汉王莽的厌胜币，以及清撒帐钱两种，并附《咏厌胜钱》：“钱之异品翠墨鲜，谁欤铸此欢喜缘。经强一寸重轮隐，中无孔方外则圆。厘降岂有诲淫具，撒帐钱说何其愆。古泉原有宜男说，布泉篆文如针悬。汉厌胜品亦可数，长宜子孙志长延。范金总致吉羊语，僮官何致以淫宣。合双大体钱印鉴，晏安鸩毒凛冰渊。”

另有一种厌胜钱，是指一种铸有吉祥如意、富贵满堂、子孙吉庆、长命富贵或十二支（子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥）等吉祥文字或龙、凤、龟、鹤等祥瑞动物的金属饰品，民俗在年末佩戴在小孩胸前，以图吉利①。

（七） 民间道场画

流传江、浙一带民间佛道两事活动中的卷轴民间神像画。江南地区民间的“打醮”，或丧家“作七”，甚至进行宗教舞蹈活动，如穿灯舞、接圣舞等，都要铺设坛场，悬挂神像卷轴和幡幢。幡幢用来装饰坛场，坛场的中心摆上供桌，桌上摆香花供品，依墙一面的一般是挂神像卷轴画，民间习称“道场画”。

因为民间“打醮”、“作七”，或舞宗教舞蹈，流动性大，场所不固定，这种卷轴的“道场画”，便于携带，一有场所即可临时取出悬挂，所以在民间甚为流行。

① 民间也有俗称之为“长命锁”，表示能锁住命神，祈祷吉祥。

民间的"打醮"、"作七"和舞宗教舞蹈，目的是祛灾祈吉。因用途不同，大致分为两类。一类是作醮用的，道士用来祈福驱邪，所以画的多为道教诸神。宗教舞蹈，如穿灯、接圣等，也祀以道教诸神。另一类是丧家为死者作超度法事，所作道场画，则道教诸神和佛教地藏王菩萨均用。民间道场画因是民间艺人所画，画艺一般不很精，材料通常用纸本。

二 剪 纸

剪纸也称刻纸、纸彩和錾纸，是中国最为普及、最为老百姓所喜欢的一种传统民间美术，也是与民间日常生活和民间习俗最为密切关联的一种民间艺术样式。

中国的剪纸伴随风俗活动而广泛流传于民间，历经一千五百余年仍绵延不断，说明剪纸带有浓厚信俗色彩。

广泛应用于民俗生活的剪纸样式，大体上分窗花、门笺、墙花、顶棚花、灯花、礼花(喜花)及各种刺绣花样(如鞋花、帽花、枕头花、肚兜花、荷包花等)数种。

窗花一般又分独幅窗花、双幅窗花、角花(一般张贴在门窗的四角)、多幅窗花等。顶棚花有的地方亦称大幅窗花。灯花的花灯上的装饰性图案剪纸，讲究对称整齐，纹样一般有角形和圆形等。礼花亦称喜花，是装饰在礼品上的剪纸，大都采用吉祥图案，图案构成也以对称、平衡为主。刺绣花是妇女们刺绣用的花样，多具吉祥寓意，同时也是为了在生活中增加美观，一般用作鞋子、帽子、枕头、兜肚、钱包以及门帘等的装饰。

剪纸起源很早。大概从蔡伦造纸起，就已开始产生正式的剪纸。先秦对金银箔和皮革之类材料的雕镂与剪缀，可说是早期类似的剪艺。而传说汉武帝曾请人用纸剪出宠妃李夫人的影像，以后还发展成为皮影戏，至少说明了当时已经有类似剪纸美术的存在。

据现在能见的史料看，新疆吐鲁番阿斯塔那出土的北朝剪纸“对马”和“对猴”，是现存最早的传世剪纸作品。汉、唐以来，剪镂技艺更不限于用纸，汉代漆器上的盘金属刻花，织物上的漏印花样，花釉瓷器上的装饰花纹，都可说是剪纸的实用。

宋以降，剪纸艺术得到了长足的发展。尤其是南宋时的行都临安，由于商业的发达和文化的繁荣，城中还出现了专门的民间剪纸艺人，他们赖剪纸为生，被作为各行“小经纪”的一种。周密《武林旧事》记载杭州城的“剪字”、“剪镞花样”、“镞影戏”等，指的就是专门的剪纸一行，或是同剪纸有关的行业。在《志雅堂杂钞》中，周密更记汴梁的剪纸艺人说：“向旧天都街，有剪诸色花样者，极精妙，随所欲而成。……其后，忽有少年能于袖中剪字及花朵之类，更精于二人，于是独煊一时之誉。”可见当时南北剪纸艺术的活跃。

明清两代，特别是江南吴越地区，剪纸名家辈出，屡为史料所载。如苏州的赵萼（《苏州府志》），建德的林文耀（《建德县志》），扬州的包钧（清陈文述《画林新咏》）、张万国（《张永寿剪纸集》）等，剪纸技艺都一时无两。林文耀人称“林剪”，《严州建德县志》说他，“字纲斋，幼即工书，中年失明，乃剪纸为字，势飞动若龙蛇，点画不差毫发。室人装潢成轴，易薪米以自给，人称之曰‘林剪’。”

从剪纸的最原始意义看，它在民间的广泛流行，一开始就与民间的信仰习俗分不开。

古习俗，祭祀鬼神多用青璧币帛，魏晋以来民间以纸寓钱，丧祭时便焚纸钱。新疆阿斯塔那与“对马”等剪纸同时出土的南北朝银锭形状纸钱，就是用纸剪出来的。至唐代，用剪纸剪成的钱币、纸马来祀鬼神，已成为普通的风俗；杜甫《彭衙行》：“暖汤濯我足，剪纸招我魂”，可见当时民间习俗；如行路在路上遭受惊恐，就得用剪纸招魂。这种剪纸的样式，很可能就是后来类似佛教引路幡的剪纸“花幡”，在丧事中一直使用。

剪纸艺术活跃在四时节令、婚丧寿宴、宗教礼仪、生男育女、日

常居家和生产劳动之中，因此，举凡民间的各种信仰习俗，几乎都与剪纸艺术有着亲缘关系。

春节，焚烧用纸剪成的纸马送灶神“朝天”后，旧时家家还要挂春幡、贴窗花，在器具、瓶罐、箱笼等上则贴上表示吉祥如意的剪纸，在房屋的梁正中，贴上“一门”（五张）庆丰收、年年有余、四季平安之类图案的剪纸（民间称顶棚花）①，以祈求新年得好运。

正月十五日元宵节，处处闹花灯，灯上贴各式吉祥剪纸和民间故事，俗信“人丁（灯）兴旺”。

二月十二日花朝，俗称百花生日。江南一带这一天要赏花、种花、踏青和赏红。“花朝，剪彩悬灯，为赏红”②，赏红也就是用彩绸或五色纸剪彩系在花枝上。晚上还要放花神灯——一种用纸镂刻成各种图案的夹纱灯，所谓“春到花朝碧丛，枝梢剪彩袅东风。蒸霞五色飞晴坞，画阁开尊助赏红”③。

三月清明节，家家祭祖扫墓，在祭品供品上要摆衬剪纸，以寄托怀祖情思。

五月端午节，剪贴“五毒”图于门窗、墙角，以辟疫驱邪。而小孩则穿戴或佩戴各种刺绣上老虎形鞋花、帽花和袋花的老虎头鞋、老虎头帽，以及香囊。

七月七日七巧日，姑娘坐月下乞巧，一般要聚坐一起剪花，赛智慧，俗信能开窍增智。

七月三十日，民间传为地藏王诞辰，旧俗在街巷各处及居家庭园里，以剪纸作莲花布地，遍插棒香，并点燃蜡烛，叫“地灯”。清张春华《沪城岁事衢歌》记：“三十日，为地藏王诞。俗谓‘大月开眼，小月不开眼’。是晚，街衢并设香火，剪纸作莲花布地，且有以茜草心编为花篮及瓶盆之属者，名‘地灯’。”

八月中秋节，家家团圆，赏月佳节。民家点香斗，供月饼梨藕，

① 与北方除夕“门窗贴红纸葫芦，曰收瘟鬼”的习俗不同，见《帝京景物略》。

②③ 清张春华《沪城岁时衢歌》。

祭月宫，斗中插着纸扎，或剪的龙门、旗斗、魁星和彩旗之类。农村则正逢秋收农忙，于是从月圆想到农忙，从团圆想到丰收，与月亮有关的各种民间故事，以及祈吉祥瑞的各式剪纸也就在家家户户流传。

九月重阳节，旧时一般要以糯米粉和糖蒸重阳糕祀神佛，糕上插着用彩纸剪成的小彩旗，寓意“岁岁登高”，与是日饮重阳酒郊游登高避灾和妇女佩茱萸囊或鬓边插戴茱萸以避祸的习俗相呼应。

至于婚娶、丧亡、庙会、年集等民俗活动，其间的民间信仰也都往往与剪纸艺术相关。如标志婚礼的大红双喜剪字，装点嫁妆的吉祥喜花，庆贺婴儿满月在鸡蛋上剪贴的蛋花，喜庆宴会使用的灯笼花、喜烛花和礼花，祝寿用的剪刻红寿字，供品、供桌、供器上的供花和斗香花，送殡仪仗队伍中剪刻的纸幡，以及佛道两教活动中用的剪纸幡旗和“龙虎旗”等。

甚至于祈祷求雨，也都将民间的剪纸作为媒体。如天旱时，民间除了祭神舞龙求雨外，最方便的就是用纸剪个小龙送入水塘，俗信能得到“龙王”的关照，以期龙王及时送雨。又如连日阴雨水涝，民间就用纸剪个“扫晴娘”挂在屋檐下祈晴。江苏吴县“如遇久雨，则用纸剪为女子之状，名曰扫晴娘。手执扫帚，纸人须颠倒，足朝天，头朝地，其意盖谓足朝天，可扫去雨点也。用线穿之，挂在廊下或檐下，俟天已晴，然后将扫晴娘焚去”①。

再以浙江温州为例。旧时民间剪纸甚为普及，民间称作“刻纸”。每逢喜庆节日，乐清一带就用镂空细刻的竹纸团花装饰在中堂或窗户之上；妇女生孩子，母家要给女儿送“月里羹”，在食品匣和果品盘上，都要盖上一张用大红纸剪的“面花”，以示吉庆；人去世了，在灵堂上要贴上荷花和松柏图案的剪纸；重阳节，在登高饼上则要置“登高花”的剪纸。

而旧时读书人经常不离手的折扇，也有用吉祥剪纸装帧其中，

① 《中华风俗志》，上海文艺出版社 1986 年。

以寓吉祥之意。如1965年江苏江阴出土的一把明代折扇，扇面用洒金双层绵纸裱成，如果将扇顶着光一照，便可见夹在两层绵纸中间的“梅鹊报春图”剪纸。图的四周还刻有象征吉祥的龟背纹、万字纹(卐)和缠枝纹。宋代吴自牧《梦粱录》提到杭州夜市卖的一种“异色影花扇”，很可能就是指这种夹有剪纸的折扇。

剪纸的制作有剪、刻、凿等数种方法，并多用“折剪”(纸对折或数折，对称剪出)。而剪纸与其他工艺相结合运用，又可派生出新的艺术形式。如唐代有剪纸风格的印染花纹，宋代的镂纸染印花版(习称“药斑布”和“浇花布”)，以及民间贴烧剪纸而成的瓷器花纹等。以剪纸贴烧民间瓷为例，用“金玉满堂”等吉祥图案的剪纸花样在瓷器上贴印烧制成的民瓷，在日常生活中也作为寓意吉祥的饰物，而具有信仰的意义。

中国民间剪纸的基本特征是明朗、愉快和强烈对比。一般以单色为主，彩色则分剪后染色与彩色纸剪刻后互相衬托两种。由于民间相信红色本是喜气、吉祥、活跃的象征，所以逢年过节、婚嫁、做寿以及在其他喜庆等欢乐日子里，窗花、礼花、灯花的剪纸，就一般用红色纸剪成。彩色剪纸也一般是以大红、桃红配黄绿为主。

中国民间剪纸创作手法的基本特征是写实与变形的统一。形象特征鲜明，夸张效果强烈，处理手法简练，细节刻画细腻，装饰意味浓郁。然而，由于地域人文环境的差异，中国南北的剪纸在艺术风格上略有不同。与北方剪纸拙朴、简练、概括性强、变形性大和广西、广东、福建一带的清丽、明快与受外来文化影响(如多用曲线等)的特点相比较，吴越地区与安徽、湖南、湖北等地的剪纸在风格特征上较相近，即处理手法特征鲜明强烈，生动自然，民间气息强烈，风格则是柔和、秀丽和细巧，宛如江南的山山水水。另一方面，在题材内容的选择上，江浙地区多取花卉、鸟类和家畜为题材，且大部分富有吉祥的意味，这不仅反映了江浙剪纸题材上的特点，也表现了其与民俗信仰紧密相连的浓郁民间气息风格特征。

三 扎 艺

扎艺包括灯彩、风筝和舞具等。

（一） 灯彩

灯彩民间又称花灯，属广义的民间扎艺，它是民间剪纸、彩扎、竹编和绘画等，甚至是与文学相结合的产物。舞龙灯、舞狮灯，以及各种舞灯，则是民间舞蹈艺术和民间美术的结合。灯谜更是民间的语文游戏，也是我国特有的民间艺术。

扎灯、舞灯、玩灯，不仅一直是中国古代的传统娱乐项目之一，同时也一直与民间的信仰习俗相关联。

东晋徐广《事物原始》认为，最早灯彩以竹篾编结成圆形的笼子，一名篝，笼内点燃火炬，以引人步，始于夏代，俗称灯笼。据《西京杂记》记载，秦始皇收藏的青玉五枝灯，高七尺五寸，作蟠螭状，点燃后，蟠螭的鳞甲皆动，焕炳若列星。至汉代，灯的造型趋简朴，器形多以羊、鸭、凤凰、骆驼、龟等为主。

至唐代，随着丝绸、织锦和彩扎工艺的提高，灯彩制作日益精巧，灯彩活动规模也日益扩大。据《开元天宝遗事》载，当时宫廷在元宵节所置的“百枝灯树”，高达八丈，燃之“百里皆见，光明夺月色”。而民间灯彩的繁兴，竟使唐中宗都要偕皇后微服观看①。

宋代以后，特别是江南杭州一带，渐成全国制灯的中心。周密《武林旧事》说：“灯之品极多，每以‘苏灯’为最，圈片大者经三四尺，皆五尺琉璃所成，山水人物，花竹翎毛，种种奇妙，俨然著色便面也。”灯彩的品种有纱灯、白玉灯、琉璃灯、篾丝灯、珠子灯、羊皮灯、罗帛灯、走马灯、绢灯等，“竞出新意，年异而岁不同”。《武林旧事》记当时浙江杭州城的灯彩盛况：

① 《旧唐书》。

> 灯品至多，苏、福为冠，新安晚出，精妙绝论。所谓“无骨灯”者，其法用绢囊贮粟为胎，因之烧缀，及成去粟则混然玻璃球也。景物奇巧，前无其比。又为大屏，灌水转机，百物活动。赵忠惠守吴日，尝命制春雨堂五大间，左为汴京御楼，右为武林灯市，歌舞杂艺，纤悉曲尽。凡用千工。此外有魫灯，则刻镂金珀玳瑁以饰之。珠子灯则以五色珠为网，下垂流苏，或为龙船、凤辇、楼台故事。羊皮灯则镞镂精巧，五色妆染，如影戏之法。罗帛灯之类尤多，或为百花，或细眼，间以红白，号“万眼罗”者，此种最奇。此外有五色蜡纸，菩提叶，若沙戏影灯马骑人物。旋转如飞。又有深闺巧娃，剪纸而成，尤为精妙。又有以绢灯剪写诗词，时寓讥笑，及画人物，藏头隐语，及旧京诨语，戏弄行人。有贵邸尝出新意，以细竹丝为之，加以彩饰，疏明可爱。

而范成大《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》则记载了江苏苏州一带民间灯市的盛况。除了常见的琉璃灯、纱灯外，更有各种形状奇特的灯。如在画片上绘以骑马状，不断旋转，“转影骑纵横”的马骑灯，以竹篾为骨架，以千万块细碎罗帛红、白两色相间缝缀成百花图案的万眼罗灯，范成大《万眼罗》说它制作极繁，甚至一盏灯“等闲三夕看，消费一年忙”。

元代，随着江南苏州、松江地区植棉的发展和棉纺手工业的发达，民间布灯流行一时。明清，灯彩的灯品和造型发展得更为迅速。《熙朝乐事》记载明代杭州的灯彩，已有老子、美人、钟馗嫁妹、刘海戏金蟾、栀子、葡萄、杨梅、棉、橘、鹿、鹤、鱼、虾、骏马等各种造型艺术。元宵夜，各种灯彩“星布珠悬，皎如白日，喧彻旦市”。明文震亨《长物志》记当时苏州一带的灯彩制作，“四方如屏，中穿花鸟，清雅如画。”伴随着灯彩，又产生了许多游艺和习俗活动，如舞龙、舞狮等。

灯彩除了用于元宵节外，在春节、中元节，以及婚丧寿诞，甚至农事等各种习俗中，也都悬挂灯彩。而这种种的俗信俗行，除了增添节日气氛、祈求吉祥外，依据各地风土人情观念的不同，又有各自的信仰习俗。

观娱灯彩民间最普通的意义是祈子求祥。因为灯的字音与"丁"相谐音，寓有"求子"、"添丁"的吉兆，所以民间也就把花灯作为求子的吉祥物。有的在灯上干脆就写"宜子孙"的铭。元宵节又称灯节或迎花灯，除了娱乐的功能外，在民俗信仰上，其主要意义就在祈子吉祥。旧俗在元宵时给孕妇的亲友家赠送"观音送子"、"麒麟送子"等灯彩，或者由孕妇前往寺庙送灯。或是将彩灯照于床下，都是祈得早生贵子的吉兆信仰行为。江苏兴化一带更有泥制的用作祈子的孩儿灯。

旧时民间还有送花灯来互视好运，并有随每年干支的不同而更换每年的重点生肖花灯的习俗。如牛年以编扎"牛郎会织女"为主，兔年以编扎"玉兔杵臼"为主，蛇年以编扎"白蛇传"为主等。

旧俗吴越地区长江南北，还有观娱灯彩来消水灾的，此习俗可能是地理环境所致。《中华全国风俗志·湖州岁时记》说："正月十二日至十七日，就城外耿家汇，每夜各铺户沿街灯彩盛悬，锣鼓喧闹，观者极多，俗以为若无此举，必遭水灾。"苏州旧俗更有以烧旧灯彩求晴的习俗，认为将破旧的灯笼取出焚烧，可以求晴，且此法"颇有验也"①。

将灯彩放入水中，民间俗称放水灯，一般用于中元节。因是祭地藏王菩萨，所以也习称"地灯"。清王韬《瀛壖杂志》载："七月晦日，街衢间并炷香燃灯，以祝空王生日，……有箭灯作莲花布地，且有以茜草心编为花篮及瓶盆之属，名为'地灯'。"又说："沪上放灯，每在上元节前后，剪纸镂花为七宝盖，中空可点烛，此惟沪邑有之。

① 见《中华风俗志·江苏》，上海文艺出版社1986年。

一灯之制，经岁始成。虽费数十金不惜。”①江苏仪征一带，还要在灯旁贴扎用纸剪刻成的鬼形物，如赌鬼、酒鬼等，雕刻极其精巧②。放河灯具有酬神报飨、超度亡灵、祈祷平安的宗教意义。江苏太湖地区更有放河灯可以驱灾去疫的习俗，“每当夏末秋初，吴江有一乡放水灯之风俗。先由经理人向人家募捐，约计数十元。择定日期，雇船数十只，夜间游行河中，云可以驱灾去疫”③。

由于观娱灯彩有驱邪求吉的意义，所以民间在灯节时，还附带衍生出与灯彩有关的一些信仰习俗活动。如元宵节妇女以饭箩蒙帕，插花胜，邀紫姑神，可以卜吉凶休咎，江南民间俗称“扛三姑娘”。有的地方还以纸和扫帚扎糊成紫姑，来占休咎。而元宵观灯后，妇女行百步，俗信又可去百病，民间称“走百病”④。如果妇女观灯后，过桥时抛弃所携带的瓦罐于桥下，则又可以禳病，民间称之“走三桥”⑤。

花灯也常用在农事的信仰习俗中。如沪郊农家，每年元宵要在郊野田间到处挂花灯，习称“望田灯”，俗信能预兆五谷丰登。

灯彩制作过程分扎架、糊面（彩绘或雕镂）、装饰三道工序，因造型、装饰、用途和内容等的不同，在制作上也稍有差异。

---

① 一般的河灯，制作甚为简单，《中华风俗志》，记载它的制法为：“河灯制法极为简单，用三寸正方厚纸，做灯底，然后用芦柴一根，长约三寸，中穿一眼，装竹扦钉于灯底。另用红纸折四方形，就灯底四面糊之，即成其所谓河灯矣”。

② 见《中华风俗志》，上海文艺出版社 1986 年。

③ 《中华风俗志》，上海文艺出版社 1986 年。

④ 《台州府志》：“元旦，长幼夙兴，拜天地宗祖，因相庆贺。元宵，张灯五日，俗以十四日为重，室内皆燃灯，妇女行百步，以去病。”《中华风俗志》：“十六日，士女均上城头，人多如蚁，俗传是日至城上行一周，可以驱除百病，谓之走百病。”

⑤ 《沪谚外编》：“出门观灯月，曰‘走三桥’。”《中华风俗志·六合县之岁时》：“上元，先数日，鬻灯于十字街，拥塞道路。于十三日起，比户张挂门灯，为鳌山牌坊及灯谜，以供游人猜戏。又为龙虎狮豸，各种彩灯，竞相擎举，鼓乐喧阗，往来街巷。姻戚则以元宵酒果，互相馈送。至十六日落灯，夜静，妇女出游，携瓦罐，抛弃于桥梁之畔，以为禳病云。”

属布帛类的绢纱灯是中国最具传统特色的灯彩。从宋代开始，圆纱的纱灯就多以绛纱制成，上贴用金箔剪镂成的吉祥图案和字样，下饰珠络、流苏，大者直径一寸，称绛纱贴金灯球。吴越杭州一带的工艺匠师还能用细长木条拼出各种吉祥诗句，上覆以纱绢，内燃灯，称作诗牌纱灯。明代嘉靖年间，苏州匠师赵萼能以纸笺剪成花鸟吉祥图案，再敷以五彩，然后以绢纱夹在中间，民间称作夹纱灯①。

麦秸灯以江苏太仓地区为最，它以麦秆编织成圆形灯笼，明代太仓的顾后山即以编织麦秸灯称世②。《扬州画舫录》则记载清代扬州的西瓜灯，在当时一时无俩。

浙江的硖石灯彩，也是江南地区有特色的民间艺术。宋代以后，即很盛行。硖石灯中以针刺花灯最著名，俗称"针工"或"引线工"。制法是用四层裱叠在一起的贡纸，糊在灯架上，然后用针刺出各种吉祥花纹。

上海的凉伞灯，俗称"花神灯"，用上海的特产谈笺制成，上面镂刻各式人物、花卉、珍禽和异兽，也可说是吴越地区的民间美术特产之一③。

明清两代，如明代丹阳潘凤(1488—1505)、王玄，苏州赵萼，浙江王新建，太仓顾后山，南京赵士元，扬州包壮行，清代扬州钮元卿，浙江长兴沈羽宸，建德徐致祥、林文耀，桐乡沈则庵、黄文光等，都是江浙地区甚为著名的制灯彩艺人④。

灯彩是吉祥如意、欢乐喜庆的象征，它既表现了古代娱乐生活

---

① 明张岱《陶庵梦忆》。

② 《太仓州志》。

③ 张春华《沪城岁事衢歌》："灯之盛于二月者，俗谓'花神灯'，又名'凉伞灯'。灯作伞形，六角，间有圆者，镂刻人物、花卉、珍禽异兽，细于茧丝；而缨络须带，无不精妙。却皆以纸为者，惟吾邑有之，谈笺亦邑之土产。"

④ 见姜绍书《韵石斋笔谈》、《苏州府志》、《太仓州志》、《建德县志》、《桐乡县志》、张岱《陶庵梦忆》等。

的习俗，又反映出了民间祈吉求祥的信仰特色。

（二） 风筝

俗谚称："二月二，搓麻线，三月三，放风筝"，风筝作为民间工艺（美术）的一种，是古代民间最受欢迎，也是最为普及的娱乐习俗之一。而从中也透露出浓郁的民间信仰色彩。

风筝又称"鹞子"或"纸鸢"①。宋高承《事物纪原》说："纸鸢俗谓之风筝。"鹞子属鹰科，民间俗称"雀鹰"。《乐府诗集·企喻歌辞曲》："鹞子经天飞，群雀两向波"，将风筝称作"鹞子"，就是喻其身轻捷而能高飞②。

早期的纸鹞并不用于娱乐。

相传"鹞子"始于春秋时期。史书记载公输般曾削竹制为木鹊，飞两三日不下，用以窥视宋城，这大概可算是风筝的前身。到了汉代，才以纸代木，产生了真正的"纸鸢"。明郎瑛《七修类稿·纸鸢》说："纸鸢，本五代后汉隐帝与李业所造，为宫中之戏者。俗曰鹞子者，鹞乃击鸟，飞不太高，拟今纸鸢之不起者。"《事物记原》记载了大将韩信曾用纸鹞来测量未央宫的高度，而《通俗编》更记载，南北朝时，侯景包围了梁的台城，羊侃为了解围，叫小孩放纸鹞，来作为求援的信号。可见早期的"纸鸢"，主要是一种借助风力的通讯和作战工具。

放纸鸢成为民间娱乐习俗之一，并且将它正式称作风筝，又作为民间的儿童娱乐玩具，最早见于史料的是始于五代。明陈沂《询刍录》载："五代时李邺于宫中作纸鸢，引纸乘风为戏。后于鸢首以竹为笛，使风入竹，声如筝鸣，故名风筝。"筝是古代很流行的一种拨弦乐器，在纸鸢上条上竹哨，放上天后，因风而鸣，如同筝的声音，所以称为"风筝"。而《询刍录》说"乘风为戏"，说明这时候的放

① 有说北方称"纸鸢"，南方称"鹞子"。甚至有人有为，带弦的纸鸢才叫风筝。

② 所以在古代百戏中，也将轻捷的身体悬空翻身，称作"鹞子翻身"。

风筝已经是主要作为娱乐活动了。宋以后，特别是明清两代，放风筝已成为民间最流行的一种娱乐习俗活动。周密《武林旧事》就记录在南宋都城临安的百工技艺中设有专制风筝的一行，当时的周三和吕偏头，还是整个临安城放风筝的高手。明徐渭有"村庄女儿竞鸢嬉"的诗句，清高鼎《诗居》诗："草长莺飞二月天，拂堤杨柳醉春烟。儿童散学归来早，北趁东风放纸鸢"，更都说明了，明清两代放风筝作为乡村儿童的娱乐活动，已经是极为普遍。

旧时放风筝多在每年的初春，"春日，儿童于城上放纸鹞"①。其时，草木未苏，农事当闲，乘着春风，各种风筝在蓝天上竞翔斗巧，《通州志》载："大者如风帆，其声彻云如胡笳。"但江南地区又有清明时节让小孩到田野放风筝的习俗，俗谚称是"杨柳青，放风筝"。上海旧时竹枝词说："童儿结队夜风筝，恰值三巡会出城。风卷纸钱灰满路，合城扫墓赶清明。案：小儿多内热，易发于春。放风筝者，必张口向上，所以解其热。"② 其实赶清明也就是赶春天的季节。因为民间认为春天多邪毒，易发病，儿童又多内热，容易感邪气，依旧时中医说法，风性多变，由于冬春交换，气温转化大，容易得风热而感热邪，这时候让小孩放着风筝在地上奔来跑去，抬头张口可以泄内热，发汗又可以解表祛散热邪，即《内经》所说"在皮者汗而发之"。所以《续博物志》说："今之纸鸢，引丝而上，令小儿张口望视，以泄内热。"可见这种清明放风筝的习俗又与儿童健康的民间信仰有关。

但旧时放断线风筝更带有祈求消灾的祭祀意义。《漳州府·府志》载："九月登高，童子作风筝放于野，方言谓之放公灾。"许多地方甚至将"风筝"象征看作是流传民间凶神"白虎星"，因此，放断线风筝也就是放"白虎星"，能消灾除祸，去晦气霉气。看着风筝断线远走高飞，成了民间一桩赏心悦目的事。江南苏州一带则俗称之为

---

① 清杨光辅《淞南乐府》。

② 秦荣光《上海县竹枝词》。

"放断鹞"。清顾铁卿《清嘉录》记："纸鸢，俗呼'鹞子'，春晴竞放，川原远近，摇曳百丝。晚或系灯于线之腰，连三接五，曰'鹞灯'。又以竹芦粘簧，缚鹞子之背，因风播响，曰'鹞鞭'。清明后，车风谢令，乃止，谓之'放断鹞'。"因为放断线风筝具有去凶神，去晦气的信仰意义，所以民间在放断线风筝前，必须要在堂屋里供风筝，焚烧香烛纸马之后才可放飞。这种信仰习俗连带着也产生了另一种习俗忌讳。即民间俗信如果放出的风筝落在谁家的屋顶上，就会给谁家带来灾祸，特别是风筝中的板门鹞和美女鹞，旧时相信一落在屋顶上就会死人。所以如果发现了屋顶上有飘落的风筝，就必须举行各种祭禳仪式，以祓祸消灾①。

江南一带的每年迎神庙会，也都将放风筝作为必要的一种，俗信能纳祥招福。所以俗语话："三百六十行，擎鹰、放鹞第一行"，放风筝的队伍要走在各种队伍的最前头。有的风筝还要贴上对联，如"顺风相送三千里，一出家门万丈高"等，以寓吉祥。

风筝的种类很多，有模仿动物的，如孔雀风筝、凤凰风筝、飞虎风筝、青蛙风筝、金鱼风筝、蜈蚣风筝等；有模仿人物的，如哪吒风筝、钟馗风筝、八仙风筝等；有模仿器具图案的，如八卦风筝、香炉风筝、花篮风筝等。基本造型则分硬膀、软膀、排子、长串和桶形五种。最长的蜈蚣风筝，由二百个单片组成，长度可达三十余米。而江苏南通的"板鹞"风筝，巨大如山墙，展开来加上尾绳，有数十米长。风筝上的哨子，用秸秆、鹅毛管、竹节、蚕茧、果壳和大小葫

---

① 《红楼梦》七十回"林黛玉重建桃花社，史湘云偶填柳絮词"，非常形象地描绘了这种放风筝习俗：一语未了，只听窗外竹子上一声响，恰似窗屉子倒了一般，众人吓了一跳。丫环们出去瞧时，帘外丫头们回道："一个大蝴蝶风筝，挂在竹梢上了。"……探春笑道："紫鹃也太小器，你们一般有的，这会子拾人走了的，也不嫌个忌讳？"黛玉笑道："可是呢。把咱们的拿出来，咱们也放放晦气。"……黛玉因让众人来放。众人都笑道："各人都有，你先请罢。"黛玉笑道："这一放虽有趣，只是不忍。"李纨道："放风筝图的是这一乐，所以又说放晦气，你应该多放些，把你这病根儿都带了去就好了。"

芦制成，最多可达数百口，在空中齐鸣，声可远达数里。

风筝工艺分扎、糊、绘、放四项。骨架的竹，旧时选一些节子比较少的竹，需存放一年以上，用起来才能坚牢。而放风筝须用抽、拉、提、拽、摆等不同的牵线动作，因此，作为给儿童放的风筝，其形制和制作就较为简单。

放风筝的线，宋时称作"药线"，因为这种线卷在竹轮上，涂有胶粘的细琉璃粉。放大的风筝时，还须多人协作，除放者外，尚有抬麻线（放鹞用）和扣草绳（鹞尾）的。而据周密《武林旧事》记载，宋时民间放风筝娱乐时，还有用风筝线相斗，以是否断线来判断输赢的，"桥上少年郎，竞纵纸鸢，以相勾引，相牵剪截，以线绝者为负。"

由于风筝的高扬青云特征，旧时同时也被染上了吉祥色彩，且自宋代起就被喻作为仕途得意、步步高升的吉兆。如宋寇準《纸鸢》诗："清风如可托，终共白云飞"，明徐渭《风鸢图》："消得春风多少力，带将儿辈上青天"，《红楼梦》第七十回中薛宝钗《临江仙》词："好风凭借力，送我上青云"，就都是将风筝的高入云端喻作吉兆。因此，古代民间很多年画和吉祥图案，都题放风筝图为"青云得路"或"直上青云"，也正是取其春风得意、步步高升的吉兆意思。

日本的《和名抄》记载："纸老鸥，以纸糊成鸥形，乘风易飞，又称纸鸢。"可见，在我国的北宋时期，放风筝习俗已传至日本。现在日本传统的五月五日男孩节，家家门前高挂吉祥物鲤鱼帜，据说也就是从风筝衍化出来的。

（三） 舞具

舞具是民间舞蹈舞时的一种道具。在广义上，也属民间扎艺。中国民间舞蹈历史悠久，从原始人舞蹈时用的拍击节奏的棍子，到民间舞蹈所用的各种舞具，都可表明，运用道具，是中国民间舞蹈的一个重要特征。如福建"踩马灯"的花扇、湖南"地花鼓"的花鼓、山东"跑驴"的彩扎驴，等等。至于形形式式的灯舞道具，如龙灯、狮

子灯、鲤鱼灯、七巧灯、蚌壳灯、绣球灯，更是比比皆是，流传广泛。

江、浙两地，山明水秀的地域特点和文化传统，使民间舞蹈的舞具运用和创造，更为普及和精巧。

如江浙地区的手狮舞，又称"调狮子"，旧时在元宵灯会和迎神赛会中表演，俗信可以祛病避邪。狮子的扎制非常精巧。用竹、篾、麻、彩纸（绢）等作材料，扎成的狮、耳、尾、四爪都能摇摆抖动，口唇上下能开合，舞时内燃烛火，耀人眼目。

又如上海的草龙，旧时天旱时用于祭神求雨。龙全身全用稻草编扎而成，可说是一具精致的巨型草编工艺品。

舞具的信仰色彩，不像其他民间美术品那样具有外形式的显现性（如年画等），它主要依凭舞蹈的意义而存在。如一般龙舞的各种龙道具（如龙灯等），庙会舞蹈时的各种灯彩等等，其信仰寓意是附存在舞蹈自身的活动中的。但从其本身之中，我们还是可以寻到民间信仰的遗存迹象。如张春华在《沪城岁事衢歌》中记载："元宵灯，吾邑无可观者。游手环竹箔作笼状，蒙以俗，绘龙鳞于上，有首有尾，下承以柄，旋舞街巷。前导为灯牌，必书'五谷丰登官清民乐'。又有编篾作一大珠，中笼以烛，为滚灯。尤有恶习，滚灯遇龙灯，必械斗，谓龙抢珠。"可见，龙舞珠，本身也寓寄"五谷丰登"的祈愿。

四 女 红

女红包括刺绣、蓝印花布等。

（一） 刺绣

刺绣是流行于广大民间的一种手工艺品，因多为妇女制作，故旧时又习称"女红"。也正是由于刺绣的这种广泛民间性和女性特点，所以它与民间的信仰习俗更有着千丝万缕的关系。

据《事物始原》等史籍记载，传说中国刺绣是由舜所创造的。周

口店山顶洞人的文化中，已发现了制作骨针的技术。商周时代，《诗经》也有“素衣朱绣”的记载。1976 年，在陕西省宝鸡市发掘出有简单辫子股刺绣针法印痕的西周前期殉葬文物。至秦汉，刺绣在宫廷内应用已非常广泛。隋唐以降，刺绣品更为普及，至宋代还影响到了平民百姓。明清两代，民间刺绣得到了蓬勃的发展。其时，上海、江苏苏州、浙江浦江和温州，以及湖南、长沙、广东等地，都成了刺绣的主要产地。

吴越地区的刺绣工艺，据现存的史料所知，在二千六百多年前的春秋时期，江苏已有了精美的刺绣服饰。1981 年，江苏高邮发掘的两汉广陵王刘胥夫人墓的出土棺椁罩，上面有刺绣的流云、花草和鸟禽等图案，是目前所见到的最早苏州刺绣实物。宋代，宫廷更在苏州设立了绣局，城内街坊出现了绣绒巷、滚绣坊、锦绣坊、绣衣坊、绣花弄等众多的专门刺绣巷坊，使苏州成为江南一个重要的刺绣传流产区。明代，上海露香园的顾绣，更是名重一时。到了清代，苏州的苏绣更成了中国的“四大名绣”(苏绣、湘绣、粤绣和蜀绣)之一，苏州也因之而被誉为“绣市”。

作为女红的手工艺品，刺绣可分为欣赏品和日用品两大类。欣赏品包括镜片、壁饰等。日用品则是刺绣的主流，应用范围极广，它大致可包括：衣裙鞋帽类，如绣鞋、肚兜、巾帕、袄裙等。作为衣服装饰的有披肩(亦称云肩)，一般饰作云纹。又有领口花、袖口花、下摆花等；被褥帐枕类，如帐幔、床帏、枕套、被面、门帘等，家具饰件类，如绣垫、桌衣、椅披、茶壶套、镜套等；佩饰小品类，如香囊、荷包、肩套、手帕、钱袋等。

吴越刺绣的题材，除了花鸟、山水、人物外，多为吉祥图案，反映了民间祈祥求吉的信仰心愿。常见的图案组织有满地娇、万花锦、万字流水、连钱、锁子等。而刺绣品的命名更借谐声、形象，寓以“口彩”，来表达纳福迎祥的愿望。如将枣子、花生、桂圆、石榴的刺绣图案叫“早生贵子”；将蝠、桃子、两枚铜钱的刺绣图案叫“福寿双

全”；把鸳鸯、藕称作“鸳鸯佳偶”；把莲花、金鱼称作“连年有余”，以梅、鹊代“喜上眉梢”，以猴、马寓“马上封侯”，以及“称心如意”、“龙凤呈祥”、“百年好合”、“麒麟送子”、“五福临门”等。

非常流行于江南一带农村的十字绣，又名十字挑花，为刺绣之一种。其法是在布上，通过一个个对称的斜十字状针迹，组成一对对斜十字图案。常见的图案有凤穿牡丹、二龙抢珠、狮子滚球、鸳鸯戏荷花等，均为吉祥题材。一般饰以如意、百结、双喜等吉祥花样。其用途多挑在妇女的衣衫、包头布、包袱布、小孩的围涎、肚兜，以及床帏、镜盖等上面。花边则是在比较容易磨损的地方，如领口、袖口、袋底、裤管边等处挑。

民间刺绣品，除了自身的图案所具有的信仰色彩外，刺绣在民间信仰的实际运用上，更具有多重的意义：

崇佛祭神。以浙江温州的刺绣“瓯绣”为例。温州妇女善绣，其绣品大部分是用于绣庙宇中的神佛像、菩萨龙帐、宝盖长幡、莲座等物的花纹。旧时民间求神拜佛，常用桌子数十张，搭叠高至九台，形成塔式，在每张桌子正面，就都要挂上绣有各种吉祥图案纹样的桌帏。因此，瓯绣也就成了当地崇佛祭神信仰活动的主要民间美术品。

祈吉纳福。这是民间刺绣的主要信仰目的所在，在一定的意义上，可以说是为刺绣的女性特点所决定。譬如母亲为孩子绣兜肚，绣上各种吉庆符瑞，如五子登科、麒麟送子、喜鹊登梅、莲生贵子等等，表达心底的祈吉愿望。而为丈夫或情人所绣的兜肚，则绣上蝶恋花、鱼戏莲、比翼鸟、鸳鸯对等，表达对忠贞爱情的祈愿。而妻子为将出门的丈夫，或母亲为出远门的儿子，绣赠的各种手巾、腰带、鞋、荷包、扇套、伞衣等，更是寓之祈吉求祥的心愿。

镇凶辟邪。如所绣的荷包老虎鞋等。以五月端午所绣香（荷）包为例。绣香包是民间最为普及的绣品手业之一。香包是端午的节令物品，在香包袋面上绣上八卦图或者五毒，给家人（或者是互相

馈赠）挂在衣襟或家中的帐钩上，以避邪驱毒。

由此可见，因为江南水乡多养蚕，丝线和丝绸易得，一般民家姑娘从小即习刺绣，加上吴越地区民间信仰习俗的广泛，两者相互渗透和影响，使得刺绣作为一种民间美术，具有更为浓厚的民俗性和活泼泼的民间生命力。

（二） 蓝印花布

蓝印花布，古称“药斑布”，民间又称“浇花布”，刮浆漏印、脱浆而后现花纹。蓝印花布是旧时中国民间最为普及一种布料，虽然南北方皆有，但以江浙地区的蓝印花布最为出名。《图书集成》卷六八一“苏州”条记：“药斑布出嘉定及安亭镇，宋嘉定中归姓者创之。以布抹灰药而染青，候干，去灰药，则青白相间，有人物、花鸟、诗词名画，充衾幔之用。”同书“松江”条又记：“药斑布俗名浇花布，今所在皆有之。”康熙年间《松江府志》更说：“俗务纺织，他技不多，而精线绫、三梭布、漆纱、方巾、剪绒毯，皆为天下第一。”

蓝印花布在民间用途极广，除了衣服之外，诸如枕头、腰巾、围巾、窗帘、门帘、帐子、床单、被褥、袋子之类，一般都用蓝印花布作为材料。唯其如此，印花布就与女红结下了不解之缘。而蓝印花布本身的吉祥喜庆的纹样组合，以及用印花布缝制成的种种穿戴服饰的信仰习俗，又使民间的蓝印花布工艺染上了一层浓浓的民间信仰色彩。

蓝印花布的印染方法，源远流长。1959年新疆民丰北大沙漠的东汉墓中，出土了两片蓝白色的印花布残片，一片印三角纹和圈点纹，另一片印小方块纹，下部还有一菩萨半身像，可见最迟在东汉时期，蓝印花布的印染技术已经非常发达了。

明清两代，蓝印花布在吴越地区已十分普及。《天工开物》说：“凡棉布寸土皆有，而织造尚淞江，浆染尚芜湖。”《扬州画舫录》更说：“江南染房，盛于苏州；扬州染色，以小东门街戴家为最。”明末

清初，上海嘉定的“药斑布”，也已与竹刻齐名，“练江风物最牵怀，药布筠筒布满街。他日堂成须报我，便拖竹枝觅吴鞋。”[①] 练江就是嘉定的别称，可见这时蓝印花布和竹刻在市场上都已成了畅销物。

民间的印花布以蓝色为多，但也间有以五彩作染料的，民间俗称“彩印花布”。《长洲府志》载：“浇花布染法有二，以灰粉渗矾涂作花样，然后随作者意图加染颜色，晒干后刮去灰粉，则白色花纹灿然出现，称之为刮印花。或用木板刻花卉人物鸟兽等形，蒙于布上，用各种染色搓抹处理后，华彩如绘，称之为刷印法。”

民间的印花布，从工艺制作的角度可分为漏版刮浆（蓝印花布）、木版捺印（蓝印花布）、漏版刷花（彩印花布）和木版研花（彩印花布）几种。印花又有双单印和阴阳印数种[②]。以地域的不同，又可形成不同的特点。如江宁以天青、元青著名，苏州以蓝色（天蓝、二蓝、葱蓝等）为佳，镇江以朱红、绛紫闻名，杭州则以湖色、淡青、雪青等独具特色。

蓝印花布的花版，有专门的作坊制作，以供农村的染坊使用。有的地区则挑着花版工具，走乡串村地进行蓝印花布生产。而旧时乡间，更有一种只印花不染色的“秃印作”，由艺人挑担串乡，流动为人家印花。农家再将这种印好的浆布送往染坊去染，或是自己染色。因为蓝印花布的图案，是用纸型印染出来的，其花版与剪纸有甚为密切的关系。由于民间信仰习俗的需要，蓝印花布所表现的题材和内容，就都与民间剪纸那样，多与祈吉求祥相关，江南民间俗称“画口采”。譬如除了用花草、鸟蝶、鹤梅、狮球、蝙蝠、龙凤等流行题材外，还采用不同的纹地组合（如用几何纹作地纹，配以四

---

① 朱竹坨《曝书亭集》卷十二。

② 清秦温毅《上海县竹枝词》：“染成而刀刮生芒如毯毯者，为刮绒布。染成而以巨石压磨生光者，为踏光布。别有印花一种，白地蓝花者，为阳印；蓝地白花者，为阴印；止印布之正面者，为单印；两面均印者，为双印。案：此即《府志》‘药斑布’。”

季花）来构成如“丹凤朝阳”、“凤穿牡丹”、“狮子滚绣球”、“喜鹊登梅”等吉祥图案。

以浙江嘉兴为例。旧时农村盛行“拷花布”，也叫“印蓝花布”。先用皮纸透雕成各种祈吉求祥的图案，如凤穿牡丹、麒麟送子、狮子滚绣球、鲤鱼跳龙门、如意、八结、寿字等花纹，然后用黄豆粉、石灰作防染剂，刮印（俗称“拷”）在白坯的绸、绢、葛、麻和土棉布上，再将布放入染缸浸染，凡刮印防染剂的部位不染色，呈本色，其余则染上色彩，形成底色以靛蓝为主的印花图案。

除了蓝印花布图案自身的这种吉祥意义外，由于其用途的普及与广泛，也使其与民间信仰习俗发生了极为紧密的联系。譬如浙江东南的台州地区，民间用蓝印花布制成的腰布，作为劳作时的护布。妇女操持厨事，一般都系腰中，故民间又习称“拦腰”或“饭拦”。而一旦妇女怀孕，在家出门就必须系这种腰布，民间相信它能辟不祥，并能保胎。又如民间农村小孩子的腹兜，一般也用蓝印花布制成。中间则印以菱形牡丹花纹。因为牡丹又称富贵花，所以用它来代表家人对小孩的吉祥祈望。

由此可见，民间蓝印花布所富有的浓厚民间特色和生活气息，与民间的信仰习俗也是息息相关的。

五　塑　艺

塑艺包括泥塑（泥人）、食塑、瓦塑等。

（一）　泥塑

泥塑主要指民间的泥塑玩具。它既是广大民间日常生活必不可少的娱乐器具，又是民间信仰习俗的一方面物化反映。

中国泥塑玩具艺术的起源，可追溯至先秦。它的产生，就是信仰习俗活动的直接结果。制作泥塑要货玩具观赏，在一定程度上，

可以说是制俑人、殉葬、制佛像膜拜的遗响。从传世的木制楚俑、陶制汉俑常施粉彩这点来看，证明中国民间很早就已掌握了在雕塑上施彩的技艺。而随着佛教彩塑造像的盛行，彩与塑的结合，更臻完美和成熟。李诫《营造法式》："布彩于梁栋斗拱或塑像什物之类者，俗谓之装銮。"可见，最迟至唐代，在佛像上加彩或装金的技法已经形成了一定的章程。

但小型的泥塑耍货玩具，脱离殉葬和宗教的范畴而与民间风俗相结合，成为一种玩赏雕塑品和泥玩具，却大概要到宋代才开始得到长足的发展①。

北宋时，汴梁出现的"摩睺罗"，可以说就是较早与民间风俗相结合的泥塑玩具②。这种"摩睺罗"，江南又称"巧儿"。宋《醉翁谈录》："京师是日勺博泥孩儿，端正细腻，京语谓之摩睺罗。大小甚小，价亦不廉，或加饰以男女衣服，有及于华侈者，南人目为巧儿。"此后江南苏州一带的泥塑"摩睺罗"制作，更是艺冠大江南北。孟元老《东京梦华录》载："摩睺罗惟苏州者极巧，为天下第一；今木渎袁家所制益异众工。"《苏州府志》更记述了当时泥塑艺人袁遇昌的泥塑技巧："袁遇昌，吴县木渎人，以塑婴孩传名。每用泥搏埴一对，约高六七寸者，价值三数十缗。其齿眉发与衣襦襞绩，势如活动，至于脑囟，按之胁胁。"南渡以后，杭州又成为江南泥塑玩具的第二个中心。《得树楼杂钞》说："杭州至今有孩儿巷，以喜塑泥孩儿得名，盖乃南渡之俗。"《西湖游览之余》也说："临安风俗嬉游，游湖上者竞买泥孩、莺哥、花湖船回家，分送邻里，名曰湖上土宜。"由于南宋

---

① 唐段成式《酉阳杂俎·寺塔记》："道政坊宝应寺有王家旧铁石，及齐公所丧一岁子，漆子如罗睺罗，每盆供日，出之寺中"，可见唐代已有了"罗睺罗"，但这种泥孩儿主要还不在于供玩赏。

② 《蒿庵闲话卷第一》："宋绍兴中，立三殿于临安，以奉圣容。上元结灯楼，寒食设秋千，七夕设摩睺罗。尝疑摩睺罗各物，梦华录载京师旧族，七月七日街上卖磨喝乐，乃小塑土偶，悉以雕木彩装栏座，或用红纱碧笼，或饰以金珠牙翠，疑即此。"

迁都临安"摩睺罗"进入官仕人家后，更出现以黄金、象牙、宝石来替代泥塑制作的。周密《武林旧事》称："七夕节物，多尚果实、茜鸡，及泥孩儿号摩睺罗，有极精巧，饰以金珠者，其直不赀"。又说："七夕前，修内司例进摩睺罗十卓，每卓十枚，大者至高三尺，或用象牙雕镂，或用龙涎佛手香制造，悉用镂金珠翠。"

泥塑娃娃玩具，南宋时在杭州民间又俗称"黄胖"，大概是因其以黄土制作的原因。宋张仲文《白獭髓》注云："都城春间湖边，则以制黄土偶，谓之土宜。"又说："游春黄胖，起于金明池，有杏花园游人，取其黄土戏捏为人形尔。"宋庞元英《谈薮》也说："韩侂胄暮年，以冬月携家游西湖，席间有献牵丝傀儡为土偶负小儿者，名为迎春黄胖。"

除了苏州和杭州，宋时常熟的泥塑孩儿也很出名。《昭文县志》引宋祝穆《方与胜览》说："土人工于塑绘，所造摩睺罗尤精，抟土为人物，穷极工巧。"

可见其时江浙一带泥塑娃娃玩具的盛兴。

明代以后，泥塑玩具艺术开始真正在民间大量流行，并构成了民间主要的日常文化生活之一。

除了苏州虎丘一带出现捏像艺人（民间称"苏捏"）外，无锡惠山的彩塑开始在民间广泛流行，并成了以后整个江浙地区的主要泥人产地。

惠山泥塑创始于何时，没有确切的史料记载。但明张岱《陶庵梦忆》曾记述"无锡去县北五里为铭山（惠山）"，店中卖"宜兴罐、风炉、盆盎、泥人等货"，可确知，至少到明末，惠山泥塑已经在民间流传了。

清代，以江苏的苏州、扬州和无锡，以及陕西凤翔，河北白沟河和天津等地的泥塑最为著名。

泥塑在制作上可略分为两类。旧时称手工捏塑的为"细货"，用模具印坯大批生产的为"粗货"。泥塑的制作工序有插泥、打稿、捏

塑、制模、翻模、印泥坯、整修、上粉、上色、开相、上油等十几道。长期以来，形成了特有的技法经验，如“红要红得鲜，绿要绿得娇”，“远看颜色近看花”等，具有强烈的乡土气息。

惠山彩塑更是绘塑结合，有“绘七塑三”之称，色彩浓重，对比强烈，具有更独特的民间风格。

泥塑玩具在内容上大约可分为五类。娃娃类（大阿福），有小花囡、捅里小妹妹、细头子（小娃娃）、环洞头（梳两根小辫子）、堆子（叠成罗汉的娃娃）、中囡等；喜庆吉祥类，有如意、和合、车宝、老寿星、刘海戏金蟾、车张仙送子（凡玩具底下装有四个小轮子的，冠一“车”字）等；仙佛类，有弥陀、罗汉、吕纯阳、东方朔、观音、济颠等；戏曲人物类，有水斗（白蛇传）、车小尼姑下山、吕纯阳白牡丹、魁子、状元、书生等；动物类，有车老虎、青狮、春牛、花猫、金钱老虎等。其中以娃娃类和喜庆吉祥类最为普及。

泥塑玩具虽然是民间给小孩玩的一种娱乐玩具，但旧时却带有浓厚的信仰色彩。除了其自身造型上的吉祥意义之外（如古时的“摩睺罗”，系取材于佛经故事，带有“代生”之意，可说是后来“连生贵子”娃娃泥人——一个胖润儿童手里拿着荷叶——的蓝本，以及后来的“福禄寿三星”、“麻姑献寿”等，都带有吉祥意味），更与民间的信仰习俗活动关系密切。

以无锡惠山泥人“大阿福”为例。阿福娃娃有“大阿福”、“中阿福”、“小阿福”之分。由于彩绘不同，又分为“紫金冠阿福”、“梅花大阿福”、“行大阿福”、“时大阿福”等。其造型是：胖润圆浑，眉清目秀，笑脸迎人，且多盘膝而坐，两手安放在膝上，很似佛像中的“结跏趺式”。有的阿福娃娃还怀抱青狮，象征勇敢健壮。阿福娃娃的制作产生，原是为了避邪纳福。民间传说古时山中居住着一对人形的巨兽，名叫“沙孩儿”，力大无比。山中野兽只要见它一笑，即俯首投入其怀中，任它吞噬。后来雄的“沙孩儿”死了，雌的便撞树殉情。俗信阿福即据此而作，谓可以驱凶避邪。

而无锡的民间传说，阿福怀抱的不是青狮，而是"年"。"年"的特征是狮头、狮脚、龙身、龙尾，头上一只角。"年"白天吃太阳，晚上吃月亮，平时吃家畜动物和人，造成惠山一带很大的灾祸。人们无法战胜它，便向上天祈祷，上天派金童玉女下凡，降服了"年"，从此"年"就为民家看房。人们为了感谢金童玉女，便捏塑了胖乎乎的泥人形象，取名阿福，怀抱独角兽"年"，从此来纪念金童玉女，并且又用来镇邪纳福。而无锡一带农家在屋脊上安两个跷起的小动物"年"，便是用来避灾避晦，驱兽镇邪的。后来人们又用传统吉祥动物麒麟来代替"年"，更加有了祈吉迎祥的色彩。

又如，据吴自牧《梦粱录》记述，宋时杭州民间风俗，每逢七夕（七巧节），要供奉一种手携荷叶的"摩睺罗"泥人，以象征妇人宜男之祥。此风甚至影响市井的儿童，七夕晚上也都纷纷"手执新荷叶，效摩睺罗之状"。周密《武林旧事》说，七夕，杭州"小儿多衣荷叶半臂，手持荷叶，效颦摩睺罗"。

又据《梦粱录》和《武林旧事》记载，宋时杭州九月明堂三祀，三年一次，言时"市井扑卖土木粉捏妆彩小像儿，并纸画者，外郡人市去，为土宜造送"①，"市井因竞市绘塑小像，以馈遗四方"②，用泥塑小像送人来驱邪祈祥。

而民间旧俗，古时开科取士，有考生在考期前后出外游玩，购置泥人的信仰习俗。泥人大多为"状元"、"书生"、"文昌帝君"等，俗信能讨吉利、祈高中。

江浙两地养蚕业和水稻业特别发达，旧时泥塑"花猫"和"春牛"特别受到人的宠爱，其原因也与民间信仰的习俗有关。民间有"蚕怕鼠害"之谚，因此蚕农在养蚕季节，一般都要购只泥花猫回去，蚕农称为"蚕花猫"，他们相信有了"蚕花猫"，就能驱赶走老鼠，从而保障一年一度的养蚕，获个"蚕花十二分"。泥春牛则

① 吴自牧《梦粱录》。

② 周密《武林旧事》。

用于立春节。农家用泥春牛来兆丰年。"立春,……预造小春牛数十,称彩旛雪柳,分送殿阁,巨珰各随以金银钱彩段为酬。"[①] 农家还俗信,泥春牛放在家里,平时"摸摸春牛头,种田不用愁,捏捏春牛脚,种田种得着"。可见,泥花猫和泥春牛既是儿童喜爱的玩具(清乾隆编《县志风俗》载,立春之日,儿童竞购鬼脸与小春牛游玩),又与农事的信仰祈兆有关。

总之,作为儿童娱乐玩具的泥塑,由于其自身的民俗特点,而成为民间求子、长寿、祈吉、敬佛崇神,以及农事信仰等习俗活动的一部分。

(二) 食塑

食塑也可称作糕团塑艺,即对各种糕团用木模或"喜模"磕出各种花样,不仅用以点缀气氛,并且也寓兆吉祥。

孟元老《东京梦华录》说北宋汴梁的食品店卖一种雕花的蜜饯,七月七夕人们将瓜果雕成花样,叫"花瓜",将"油面糖蜜造成笑靥儿,谓之果食花样"。"若买一斤数内有一对被介胄者,如门神之像,盖自来风流,不知其从,谓之'果食将军'。"[②] 宋吴自牧《梦粱录》也记载了江南杭州一带的糕团点心花样有"金银炙焦牡丹饼、杂色煎花馒头、枣箍荷叶饼、芙蓉饼、菊花饼。月饼……子母龟、子母仙桃、同欢喜、骆驼蹄、糖蜜果食"等,更有"糕粉孩儿鸟兽"的"戏剧糖果"。自后,民间的糕点花样制作发展更快,除了手捏点心如佛手、菊花、荷花、寿桃、苹果外,更有用"喜模"或用木模磕出糕形后再加烤蒸的,其型制和纹样不下百余种。这些糕团点心成了年节岁时如新春、中秋、端午、重阳,或是结婚纳彩、生子祝寿等喜庆日子必用的吉祥艺术食品。

---

① 周密《武林旧事》。

② 陈之靓《岁时广记》引《岁时杂记》:"京师人以糖面为果食,如僧食,但至七夕,有为人物之形者,以相饷遗。"

《中华全国风俗志·吴中岁时杂记》记载旧时苏州地区流行的一种"盘龙馒头"，以面粉捏塑成龙形，过年时祭神以祈吉祥，"市中卖巨馒，为过年祀神之品，以面粉抟为龙形，蜿蜒于上，复加瓶胜方戟明珠宝锭之形，皆取美名，以谶吉利，俗呼盘龙馒头。"

再以重阳的糕团彩塑为例。农历九月初九，传统称重阳节。因为古代把"六"叫阴数，"九"叫阳数，九月九日是两个阳数，故称"重阳"。

旧时重阳节民间有吃糕团、登高避邪的习俗。据南朝吴均《续齐谐记》记载，东汉某年，道士费长房预言其徒弟桓景家在九月初九这一天有大难，嘱外出避难。禳灾之法为，用糯米粉做成菱形状的糕点，上插三角形纸旗，如果旗子不倒，便平安无事。重阳这一天，桓景果然尊其师嘱，全家携带这种糕团登山避难，在山上饮酒吃糕，插茱萸和菊花。晚上下山回家后一看，鸡、羊、牛等家禽却全暴死圈里。于是到了重阳这一天，民间百姓人人都吃菱形重阳糕，上插三角形彩旗，登山避邪①。

重阳糕用糯米粉或粳米粉制成，颜色有玫瑰、青绿、金黄等。有的在白色底子上掺加赤豆，组成红、白相间的图案。糕团型制和纹样则用印模磕出。除了菱形外，形状还有方形、圆形、扇形、梅花形和定胜斗形等。纹样是以花卉、草木、飞禽、走兽组成的各种图案，一般都寓意吉祥。如用一雄一雌、头尾相对的"黄鱼"，寓意和祈兆夫妻和睦、相亲相爱。民间又有将重阳糕团仿照泥塑，捏出各种形象的，称作"吉顶"，如老寿星、鹿鹤等，则更是增添了吉祥色彩。至今，江、浙一带还流传重阳歌谣："吃过重阳糕，借着月光磨镰刀；喝过重阳酒，金谷银棉收进屋"，大概是避邪后，就可以祈兆平安和丰年了。

---

① 吴均《续齐谐记》："汝南桓景随费长房游学累年，长房谓曰：'九月九日，汝家中当有灾，宜急去，令家人各作绛囊，盛茱萸以系臂，登高，饮菊花酒，此祸可除'。景如言，携家登山，夕还，见鸡犬牛羊，一时暴死。长房闻之曰：'此可代也'。"

糕团的塑磕纹样，一般依不同的场合用途而有所区别。如婚礼时用的糕团，为"龙凤喜饼"，所磕印的为龙凤图案；庆贺考中或升迁时用的糕团，为"天官赐福饼"，磕印的是增福财神；寿辰用的则是"桃"模，新春用"如意年糕"模，端午节就用"五毒"模磕印出"五毒饼"，以祛毒避邪。旧时中秋月饼，纹样图案更多。所用印模磕出的图案，如"暗八仙"、"缠枝花"、牡丹、八宝、云纹、鱼纹、福禄寿三星等，更是寓祈合家团聚、福星高照等吉祥意义。

食塑雕刻技艺则一般吸收民间剪纸的某些特点，采用浅雕刀法，具有很强的装饰性。

（三） 瓦塑及堆灰等

瓦塑包括瓦花、瓦花边、滴水等。是江南民间农家在搭造的瓦房上所添设的独特传统民间美术。

瓦花是江南民间农家用青瓦拼塑成的吉祥花，一般置放在屋脊上，或粉墙上。瓦匠师利用青瓦正、反两个瓦面的差异，拼聚成各种简练的图案。由于青瓦特有的弧形造型，其所塑成的各种花卉鸟鱼等图案，就别具一番风貌：线条柔和、富有质感、清丽典雅。而瓦花的题材和内容，常常是因应民间的信仰习俗，带有一定的祈吉求祥意义。如用青瓦拼聚成桃花图案，因"桃"字谐音"陶"，民间俗信能兆生活"乐陶陶"。又如青瓦组成的石榴花图案，石榴多子，民间认为能祈兆多子多福。

瓦花边，指瓦屋檐沿所用的瓦当，民间习称"花边"或"瓦头"。旧时农家为了求吉祥，瓦花边所塑的图纹，常具一定的信仰色彩，即以各种花纹组合成种种寓意吉祥的图案，如夹福、禄、寿字组成的图案等。

滴水指屋面瓦沟导水下滴呈三角形的瓦头，旧时也饰以各种吉祥花纹，以示吉祥。如书"福"、"寿"字样和龙形花纹等等。

堆灰是江南农村十分普及的一种石灰塑艺。其方法是用沥过

的细石灰浸熟和纸筋拌匀，然后用刀剁得细烂，随后把这种拌匀的石灰塑在山墙、屋脊、檐头、门窗边，以及灶肚等处，类似石灰浮雕。如果所塑的图案较大，还要先用铁丝扎好骨架。塑好经修整后，最后用石灰水刷白。有的则上色彩。

江浙民间堆灰的历史，不见有史籍记载，但据老匠人说，流传已至千年。堆灰的内容和题材，一般是梅、鹤，甚至龙等。有的是用花卉草木组成各种吉祥图案，以寓示祈吉愿望。

堆灰工艺简单，构图工拙，形象朴素，民俗的特点十分鲜明。

第四节　民间美术信仰主要表现形式——吉祥图案

民间美术深深扎根于活泼泼的民间生活之中，民间美术中的信仰活动更是与民生习俗紧紧粘连在一起，因而，民间信仰习俗上的丰裕和多采，从质上规定了其美术表现上的丰富和多样。而各地民情风俗的不同，更决定了其在表现形象和表现力上的差异。

细加分析，中国民间美术表现民间信仰习俗的手法，虽然可以分为祭——崇佛祭神、禁——禁忌装饰、祈——祈吉纳福、祛——镇凶祛邪，但其主要的表现还是“吉祥”手法，即祈吉纳福——通过各种图形和图案，给人以喜庆、吉祥如意和祝福之意。这是与民间信仰的趋吉避凶习俗相为一致的。

中国吉祥图案源于商周，始于秦汉，发育于唐宋，成熟于明清。

美术是一种诉之于形象和造型的艺术。人们从最初的拟物状形，发展到心理上的联想，从具体事物的描述，发展到抽象化的营造，通过种种巧妙的艺术手法，非常形象化地反映历史地积淀在人们心中的种种信仰习俗。大致说来，民间吉祥图案反映民间信仰习俗的手法主要有以下几种。

一　象征手法

即取生活和自然中事物的形、色彩和个性，来象征性地表现一定的信仰含义。如取莲花洁净的外貌，出污泥而不染的品性来表示纯洁；取鸳鸯双双相伴、不分离的生活习性来表示爱情；取牡丹的花色艳美、富丽华贵的特点来象征富贵等等。

又如画葫芦蔓上结葫芦的纹图，题为“子孙万代”，即取葫芦为多子植物、结子众多的意思，用以象征子孙众多。旧时结婚多以此作为佩戴装饰用品。

民间图案“蔓草纹”更是这方面的代表。因为蔓草的外形由卷及伸，连续不断，故而就以“长久不尽”之意而名之为“花草拐子”，寓意吉祥，意为“富贵万代”（瓜蔓卧地而长绵不断，也寓长久之意。葫芦蔓纹也同此）。其主要纹样有“花草拐子”、“花竹拐子”、“九连环”、“联环”、“套环”、“方环”、“剑环”、“三环套”等。

二　寓意手法

即借物以托意，如松鹤寓意长寿，因为松树终年常青，鹤的寿命又很长，就用松鹤来寓意长寿。

又如用纸剪出，或用彩线绣出一对凤鸟迎着太阳比翼双飞，称之为“双凤朝阳”，寓意对美好幸福的追求。

再如萱草，又名黄花草、紫萱，即金针菜，《博物志》说：“萱草食之令人好欢乐忧思，故谓忘忧草。妇人有孕，佩其花则生男，亦名宜男草。”民间即以萱草托意，将各种萱草纹图和“萱草纹”，称之为“宜子孙”，寓意吉祥，经常用于结婚场合。

古时每年二月进士考试，杏花盛开，所以杏花又称“第一名及第花”，用杏花和飞燕组成的图纹“杏林春燕”，也即寓意进士及第。

三　谐音手法

即借字的同音或近音以表示一定的含义，这是民间美术信仰活动中用的最多的一种艺术表现手法。如“喜上梅梢”，以喜鹊的喜同音，梅与眉近音，表示“喜上眉梢”；枣和栗子（荔子）组成“早立子”，借“枣”、“早”同音，“栗子”（荔子）、“立子”同音，寓意早得贵子的吉祥祈愿。

《西湖游览志余》载：“杭州习俗，元日签柏枝、柿饼以大桔承之，谓之百事大吉。取柏、柿、大橘与百事大吉同音，故也。”所以民间吉祥图案中画百合根（或柏树）、柿子及大橘子的纹图，就称“百事大吉”。最为明显的例子是“聪明伶俐”，民间吉祥图案就是葱、藕（莲根表示“明”）、菱、荔四种植物的谐音。

而有的谐音还要转一层理解，就如古代的谜语。如“雁塔题名”，画面是一只大猪，因为猪的“蹄”和“题”同音，“熟蹄”又谐音“熟题”（熟悉的考题），考生遇到“熟题”，当然是能“榜上有名”了；又如一只鸭或一只蟹。均称“一甲一名”，是祝贺高升的祈寓，也是取“鸭”傍为“甲”，蟹有“甲壳”，再予以转用谐音，手法都甚为别致。

四　比拟手法

即运用拟人化或拟物化的手法，来表现一定的事物，从而达到祈吉目的。如江、浙一带正月初一有食虾的习俗，以祈全年大吉大利。民间以虾作吉祥图案，即以虾腰身有甲胄样硬壳，却能自由弯曲蹦跳，用“弯弯顺”比拟，借以生活圆满顺利。

五 表号手法

即用约定俗成的象征性图案或纹图，来表示一定的意义，从而成为“约定俗成”的符号系统，如用鸟表示日，用兔表示月等。

当然，这几种主要艺术表现手法，在一幅(件)民间美术作品中，甚至是某一美术样式(如剪纸)中，是互相渗透、互相交叉，甚至是互相重叠的，从而更交融出了民间美术的丰富性和多样性。

以年画中的和合图为例。旧时浙南，特别是杭州，民间举行婚礼，喜挂置“和合像”，以祈求夫妇百年和合之好。而一般人家平时也喜在家中厅堂挂和合图，或摆设有和合图案的刺绣、雕刻等饰品，以祈兆和气生财。和合图画的是和合神，也即万回。《太平广记》言万回仅一人。宋时杭州一带腊日必祭万回神，因祭之可使万里外的亲人平平安安地返回家乡，故习称万回神。他的形象是蓬头笑面，身着绿衣，左手擎鼓，右手执棒。自清代始，和合神变为“和”、“合”二神。清雍正十一年(1733)，封浙江天台山高僧寒山为“和圣”、拾得为“合圣”。以后的“和合图”就成为二仙，蓬头笑脸，一仙捋荷花，一仙捧圆盒，盒内盛满珠宝，并飞起一只蝙蝠。在这里，荷、盒是谐音手法，荷谐音“和”，盒谐音“合”；珠宝是象征手法，表示财富；飞出的蝙蝠是寓意和谐音手法，表示“福”(蝠)气临(飞)门。所以，和合图也即比喻夫妻和谐，鱼水相得，福禄无穷，所谓“家和万事兴”(民间亦称“一团和气”)。而旧时江南一般农家，更有以荷花与圆盒相配，来代表和合二仙的，手法更是简洁(民间更称为“欢天喜地”)。

民间吉祥图案的内容题材，大致可分为“求福”、“纳吉”、“祈寿”、“喜庆”等几种类型。

求福是民间对生活的一种共同追求心理表现。它大多采用谐音与象征等手法来表现。如蝙蝠与古钱组成的“福在眼前”图案；以

竹和南天，配上其他吉祥花卉，组成“华封三祝”图案（即富、寿、多男三祝）等。

纳吉主要是以龙、凤、麒麟等人们想象中的瑞禽仁兽，以及其他物象（如龟等）来组成传统吉祥图案，如“龙凤呈祥”等。

祈寿是希望延年益寿的生活心理追求。大多以民间传说中能享长寿的人、禽、物，甚至“寿”字来寓意祝颂。如万古长青的松柏、能享天年的仙鹤、俗传食之可长命百岁的“仙草”灵芝、长生不老的西王母及仙桃、俗称“长生果”的落花生、“长春花”的月季花等等。而因为民间相信八仙已是得道的仙人，所以八仙和他们所持的器物（“暗八仙”），也能寄寓长（仙）寿。

喜庆是人们美好、愉快和幸福心情的表露。以喜冲煞，这是为了祈吉。除了采用寓意、谐音和象征等手法外，还有各种不同喜字的组合。如以“鸳鸯并莲”来寓意夫妇和谐、婚姻美满；以珊瑚屏插孔雀翎的“翎顶辉煌”来寓意高官升迁；以蛛蜘为母题构成的“喜从天降”；以“天中集瑞”来寓意喜从天降；以三个叠起的元宝（“三元及第”）和荔枝、桂圆、核桃（“连中三元”）来喜庆科举高中；以信使骑马奔驰的图案（“马上平安”）来庆贺平安等。

如果从吉祥图案内容题材的组合上看，它又可分为人物、走兽、花鸟、器物、文字等数种，所谓“一句吉语一图案”，但更多的却是以一种母题为主的组合。

常见民间吉祥图案的母题有龙凤、莲花、麒麟、蝙蝠、八仙、如意、喜鹊、福禄寿、菊、牡丹、鸡、鱼、龟等。

下面是对这些吉祥图案母题的蕴意和在民间实际运用的释例。

当然，除了这些常用的吉祥图案母题之外，另外如鸳鸯、兰花、长春花、竹、古钱、猴等，也经常作为母题而与其他纹样相配合，组成寓意不同的吉祥图案。

如春节放的爆竹，取谐音而组成“竹报平安”、“岁岁平安”（与

花瓶相组)等;家中常用插花的花瓶,因“瓶”与“平安”的“平”谐音,而构成“四季平安”(与月季花相配)、“玉堂富贵”(花瓶中插玉兰和海棠花)、“太平有余”(饰有象形的瓶)、“平升三级”(瓶中插戟,加笙,“戟”谐音“级”)、“吉庆有余”(插在花瓶中的戟上挂有鱼磬)等;月季花民间又称“长春花”,与其他纹图相配合,可组成“长春白头”(寿石、白头翁鸟)、“天地长春”(天竹、南瓜)、“万代长春(葫芦)等;猴与古代的官职“侯”谐音,可构成“封侯挂印”(猴向枫树挂印)、“马上封侯”(猴骑马)、“辈辈封侯”(母猴背小猴)等;羊与“阳”谐音,民间卦卜“三阳”泰卦主吉祥平安,羊又是“吉祥”的“祥”的古体字,因此而有“三阳开泰”(三只羊)、“九阳启泰”(九只羊与松、竹、梅等),以羊组成的纹图也全都寓意吉祥如意;钱在古时是财富的象征,以钱为母题可组成“刘海洒(戏)钱”(后世又称刘海为福神)、“唯吾知足”(钱币的纹图)、“金钱满堂”(树枝上挂古钱)等;狮子是瑞兽,称兽中之王,以狮子组成的图案,寓意趋祥避邪(江南一带民间,更有以各种不同色彩的狮表示不同的寓意,如红狮表喜庆吉利、白狮表哀悼、青紫狮表威严、紫黑狮表肃穆)。而民间传说狮子滚绣球的绣球能产生出勇敢的小狮,所以连带绣球也成为吉祥物,民间衣饰、家具、什器、建筑上的各种各样的“绣球花”和“绣球纹”纹图,也成为吉祥的象征;民间俗信鸳鸯“并翅飞翔”,雌雄不离,借鸳鸯的生活习惯,与其他图纹组成的吉祥图案,就用来比喻夫妻和睦和爱情之忠贞,如“鸳鸯贵子”(和莲花)、“鸳鸯长安”(和长春花)等;因为石榴多子,古人即取其子孙众多的吉祥意义,如“榴开百子”(石榴纹图)、“三多”(与桃、佛手或蝙蝠,用以诞辰)、“三多九如”(蝙蝠或佛手、桃及九如意,寓意吉祥);鹤在古人心目中是长寿之禽,因之被用作“延寿吉祥”的象征图案,如“龟鹤齐龄”(与龟的纹图)、“松鹤长春”(与松)、“鹤献蟠桃”(与桃)、“一品当朝”(鹤立在岩石上,取鹤之“一品鸟”的寓意),以及“团鹤”(圆形鹤)、“双鹤对舞”等;芙蓉花的“蓉”和“荣”谐音,以芙蓉为主,可以有“夫荣妻

贵”(与桂花)、“一路荣华”(与鹭鸟)等;兰是花中的君子,以兰花作母题的吉祥图案,如“兰桂齐芳”(兰、桂花,喻子孙)、“寿献兰孙”(兰的纹图)、“君子之交(与灵芝)”、“同心之言(兰言)”、(兰花)等;以万年青的名和意作为母题(取其终年常绿,青春长在之意),组成的寓意万年的吉祥图案,如“龢合万年”(与两个百合根,或葫芦)、“一统万年”(桶中种有万年青)、“天子万年”(与南天竺)等。

第五节　民间美术作为一种民俗文化的变衍条件和历史规律

民间美术是民俗文化的一个组成部分,其自身的生成、变衍和发展,又与民间信仰的传承、流传、变迁和发展结下了不解之缘。在某种意义上,民间美术是实用与美术的统一,即它既要在一定程度上满足人们物质生活的需要,又要满足人们精神生活的需要,具有实用与美观相统一的两面性。换言之,因为纯美术并不注重以人的生活为目的,所以它虽然有观赏的目的,却几乎没有实用的价值,故而受表现、用途以及材料本身上的约束和牵绊很小。而就民间美术(特别是工艺部分)来说,其观赏性与实用性是并重的。它要受制人的使用或社会经济的束缚,因而在使用上,不但材料本身影响相当大,表现和用途上的限制也更为强烈。这种状况,无疑就从本质上规定了民间美术与信仰习俗之间的互生消长关系。

历史的足迹表明了,民间美术在信仰习俗上的表现,与民间信仰的衍变发展(从原始信仰到各种生产、生活、礼仪、岁时和社会习俗信仰的完善成熟)基本是相一致的。它从早期简单的装饰与“断发文身”等,发展到宋元以后民间美术在体现信仰习俗上的发达——自身表现形式的发达(民间美术自身样式的繁多,如民间年画、剪纸、灯彩、泥塑、刺绣、各种扎艺等等)和表现民间信仰精神的发达(适应各种年节岁时,庙会节场、婚丧寿诞等信仰习俗活动的

繁密与妥贴)，显示了与民间信仰习俗基本上平行的发展轨道。如宁波民间骨木镶嵌工艺。它的历史最早可追溯到龙山文化时期。河南安阳殷墟出土的一具嵌镶棺木上，已可见到兽骨和螺钿混嵌的图案。殷代，骨木镶嵌更被列入“六工”之一。唐宋时期，由于岁时年节庙会和婚丧寿诞礼仪等民间信仰习俗的成熟，加上沿海平原宁波地区鱼胶、牛骨、贝壳、木钉等骨木镶嵌材料的易得，终于使宁波骨木镶嵌在吸收宁波木雕嵌和民间风俗画传统的基础上，逐渐形成了自身的风格。但其风格的至臻完美（观赏与实用的高度统一)，却是在清乾隆年间。其中很重要的一个原因，便是因为入明以后民间吉祥图案的成熟和普及，使得宁波骨木镶嵌大量采用这类趋吉纳福的装饰纹样作为题材，如“凤穿牡丹”、“双龙抢珠”、“桃李佛手”，以及各种博古、回纹、香草、暗八仙等连锁花纹，从而使得骨木镶嵌不仅增强了自身的装饰性，提高了观赏价值。同时也因信仰习俗上的需要而极大地增强了其镶嵌器具的实用性：骨木镶嵌的品类不仅繁多，装饰纹样的用途也与用具极相一致，如床、榻、衣箱、八仙桌、摇椅、马桶箱等传统家具，砚盒、首饰箱、菜盒等生活用具，以及门、窗、凭栏等民居建筑装饰。

广大民众的习俗活动(年节岁时、庙会节场和婚丧寿诞等)给了民间美术以生存和活动的天地，但反过来，民间美术自身的“美术”特性，也给民间的信仰习俗涂上了一层“审美”的色彩，从而使得习俗信仰更具民间的活力和生气，更具生命力和吸引力。本来，年节岁时、庙会节场和婚丧寿诞中的信仰活动，无论是岁时、生产，还是生活、礼仪，都带有某种宗教性和神话性，因之而具神秘色彩，但民间美术的“加入”，却使得这种习俗活动或多或少地艺术化起来，从而添加了参与者(民众百姓)的兴趣和娱乐意义。

从民间美术与民间信仰习俗的互生历史关系中，也可看出，民间美术参与民间信仰习俗活动，主要在于具自身观赏与实用二重矛盾的统一。历史的衍变也说明了，凡是侧重于观赏性而实用意

义较弱的民间美术品种，其与信仰习俗的关系就较为松弛，反之，它们之间的关系就较为密切。

显然，“民间信仰美术”五大支柱的形成——年画（木版年画、门神画、神码、春联、建筑彩画、民间道场画、民间春意画和春钱）、剪纸、扎艺（灯彩、风筝、舞具）、女红（刺绣、蓝印花布）、塑艺（泥塑、食塑、塑瓦和堆灰），从艺术发生学上证实了这条规则。这是一种颇具人文意义的文化叠加和渗透现象。

以浙江乐清地区的细纹刻纸为例。乐清细纹刻纸属剪纸的一种。早期的乐清剪纸仅作为粉本而依附于民间刺绣工艺，如各种帽花、鞋花、肚兜花等，形式比较单一。以后，为乐清地区的“龙船灯”所采用，开始出现质的变化。“龙船灯”是乐清民间灯节庙会的传统灯彩艺术，体积一般为3—4米，分为日龙、夜龙和活动首饰龙三种。剪纸艺术溶进灯彩以后，“龙船灯”四周都要蒙上各式细纹刻纸，当地习称“龙船花”。元《大德乐清县志》载：“里社笙歌达旦，通衢剪彩，与众共赏，为民同乐。”可见最迟至元代，剪纸就已加入了“龙船灯”的扎艺之中。因为“龙船灯”本身极富装饰性，故而带动了民间剪纸艺术也向细腻和精致一途发展，弃剪刀为刻刀，以“刻”代“剪”，风格精细剔透。更由于人们舞龙（龙船灯）耍灯，是为了驱凶纳福，祈求人口平安，带有强烈的信仰色彩。因之使得“刻纸”图案的题材也逐渐稳态化——以带有装饰性风味的吉祥图案纹样为主，如各种人字纹、八角金钱纹、葵花纹、菊花纹、龟背纹、鱼鳞纹、喜字纹、寿字纹、勾云纹等，以寓意人口繁衍昌盛，长寿平安。

再以上海嘉定地区的竹刻为例。从春秋战国开始，民间竹雕工艺已经产生，唐宋时期更趋艺术化。晚明清初是竹刻工艺的鼎盛期，上海嘉定竹刻便是这一时期最主要的一个流派。然而，由于文人名士的加入，追求竹刻的所谓“名士风度”，嘉定竹刻逐渐“文人化”，其竹刻艺品的日常用途范围日益狭小，观赏性的成份日益提高。所以，虽然嘉定竹刻本身的“艺术品位”渐趋提高，风格渐趋

成熟，但它与民间信仰习俗的关系却日益疏远，至清末嘉定竹刻已完全萧条，民俗味的淡薄无疑是其主要原因之一。

明清民间吉祥图案纹样的成熟和发展，显然是民间美术与民间信仰习俗互生关系走向成熟的标志。以龙、凤、鱼、莲花、麒麟、蝙蝠、八仙、喜鹊、牡丹、福禄寿等为母题的吉祥图案和龟背纹、方胜纹、卷草纹、锁子纹、缠枝纹、云气纹、回纹、万字流水等连锁纹样，简洁而又凝练地表达出民间百姓的精神寄托和信仰心声。而吉祥图案纹样自身的浓郁装饰意味，更从观赏角度提升了民间美术的审美价值。

中国南北两方，由于地域、人文，以及文化传统的差异，造成了民间美术风格上的相异。虽然，在总体上，民间美术表现出其形象夸张（如年画画诀："年画要得好，头大身子小"）、用色艳丽（除了大红大绿外，甚至非常大胆对素白色的运用，如"若要俏，三分孝"）、对比强烈（如金色与黑色的运用）、讲究程式，以及发挥自由等特点，但南方表现出的秀丽、精巧、细腻和装饰性强，与北方民间美术所体现出来的拙朴、简练、变形和概括性强的风格特色，乃存在着一定的差异（譬如民间年画，北方因睡炕而有炕头画、炕围横披、炕窝子画等，就为南方所无）。当然，"十里不同风，百里不同俗"，这仅是从总体上而言，其间的相互错综、交叉和覆盖，可表现出更为复杂的情况。

另一方面，民间美术选用的材料多为廉价的以至俯拾即是的自然物质，如土纸、泥土、竹木等。因而，对材料的经济开发和充分利用，高度自由的创作，始终是民间美术创作的主要特色。高技艺的表现，往往是完美地体现在所用材质的肌理、纹饰和硬度等上面，并且通过原材料自身的特点反映出创制者的精神面貌，这与宫廷艺术所追求奢侈与豪华、分工精细与技术繁缛的特点是大相径庭的。从而也就塑成了民间美术勾联信仰习俗的艺术特色：生动、自然、朴质和实用。

民间美术的主题，作为原始文化的嫡传，强烈地表现出“生命追求”的动机和“生命繁荣”的理想。这是民间美术最富有个性的特质之一。而民间信仰的最大特点也就是与社会生产力相适应的一种美好理想愿望的人类精神表现。中国漫长的社会发展（从原始、奴隶社会到封建社会），造就了广大劳动人民对低下社会生产力与物质享受要求的平衡和协调。因此，无论祭、祈、祛、禁何种信仰习俗，无论是年节民艺、婚丧寿诞，还是宗教信仰，都是为了“生命繁荣”这样一个最低的基本理想。只要达到这种要求，也就是“大吉大利”。如果说，民间信仰习俗是人类创造这种理想的精神外化，那么，民间美术就是这种理想的审美外化和物化。显然，民间美术的内在表现与民间信仰习俗的基本要求在功能上是绝然一致的。可以这样说，祭、祈、祛、禁是民间美术与民间信仰习俗两者之间的内在精神勾联，也恰是民间信仰美术的功利所在。祭和祈是以吉求祥，祛和禁是以毒镇邪，其最终的指向就是：祈求丰收、平安、多子、长寿、夫妻和谐、家庭和睦，这也正是民间美术与民间信仰绵延几千年所共同追求的主题。

由于民间美术与民间信仰的这种内在精神勾联的一致性，民间美术便具备了极为珍贵的美学价值。它是人类文化史的实录，体现了人类史的全局性和丰富性；它又是人类心灵精神的反映，其自身的质朴和自然，以及对理想的强烈主观追求和情感意绪表现，使之成为一种“母体艺术”而为人类留下了一座珍贵的艺术宝库。

第八章　神秘的民间迷信语

第一节　民间迷信语产生的思想根源——语言灵物化

迷信语是指由于人们对语言的迷信认识而产生的一种特殊语言现象。它不像一般语言那样只是表达思想和社会交际的工具，而是一种有着超人的、超现实的魔法力量，它可以任意地实现语言所欲达到的目的和动机，可以任意地与一切存在或不存在的事物进行"对话"，它还可以超现实地直接通过语言力量去控制、影响自然或人类世界。迷信语产生和存在的主要原因，是由于原始时代的人们对于语言这种社会现象所具有的迷信认识和迷信理解。当时的人们由于处在十分蒙昧落后的状态，认为客观事物往往都有一种超自然的力量，譬如，他们幻想人具有极大的神通，能移星换斗，移山填海，他们幻想只要模拟性地做过某一巫术动作，痛苦、疾病就会自然消除。对于语言也是如此，语言能够表现思想，于是他们便认为思想中的一切都能通过语言来得以实现。这样语言便具备了一种超自然力，它的功能和作用远远超出了现实语言所能达到的范围，它可以呼风唤雨，喝地惊天，也可以驱鬼逐疫、祈福禳灾，总之，它能够达到现实语言所无法达到的一切目的。这种把语言视为具有超人或超自然的力量的现象，我们姑且称之为"语言灵物化"或"语言拜物教"，它就是民间迷信语产生的主要思想根源。

语言灵物化的迷信观念具体表现在这样几个方面：

一　语言应验

语言是一种表现思想的工具，它能替人把一定的思想表达出来，却不能直接地把思想变为现实。但是语言灵物化的迷信观念，却把语言的功能视为是具有一定魔法的力量，无论什么思想或欲望，只要通过语言说出，就马上会得到应验而成为现实，正如李安宅所说："语言所代表的东西与所要达到的目的，根据原始信仰，都相信与语言本身是一个东西，或与语言保有交感的作用，因为这样，所以一些表示欲望的辞句，一经说出，便算达到目的。"① 语言应验的思想观念，把语言本身与语言效果等同起来，或者混淆在一起，这是语言迷信的典型表现。

语言应验思想的直接结果，是导致了语言巫术的产生。人类改造客观世界的唯一途径是社会实践，只有经过劳动，才能把主观意愿变为客观现实。但是原始时代的人们却以为既然语言能够完全得到应验，那么它也就是改造客观世界的主要手段。因此，他们就用语言来控制、影响客观世界，用语言来实现自己的思想目的。陈原说："（灵物化了的语言）不再是交际工具，不再是思想的直接现实，而是思想本身……变革社会不是靠革命实践，而是靠语言力量。"② 这种观念，实际上便是语言巫术的思想。

二　语言交感

语言交感是语言巫术赖以实现的又一个重要基础。按照语言灵物化的迷信观念，语言的对象并不完全固定在某个或某些人的

① 李安宅《巫术与语言》，上海文艺出版社 1987 年。
② 陈原《社会语言学》，第343页，学林出版社 1985 年。

身上，而是具有一定的魔力，可以与世上的万事万物进行联系、交感，人们的语言不但能在人类本身中产生作用，而且也能对非人类的物体产生作用，根据这样的原理，人不但可以与人说话，也可以与动物、植物、鬼神，乃至一切自然物和非自然物说话。同时，人在说话的时候，不但人类能够听到，而且其他的自然物和非自然物也能听到，它们随时随地会给人的语言带来重要的影响。因此，我们便不难理解为什么一些民间传说和故事之中，只要口中念念有词，千重的山门会被打开，凶猛的动物会被驯服，千年的古树会流下眼泪，也不难理解为什么一些通俗小说之中，只要念一声咒语，天上就会有龙王施雨，风伯行风，或者出现天兵天将。在语言的交感方式中，语言与鬼神之间的交感是尤为重要的，鬼神本是无形之物，除了语言之外无法与它们“联系”。因此，不但人们对鬼神的态度、感情、要求主要是通过语言来表达的，而且鬼神对人们的旨意和命令也主要是借助“语言”来表达的。高尔基早就说过：“人们是怎样深刻地相信自己的语言的力量……他们甚至企图用‘咒语’去影响神。”① 陈原先生更为明确地指出：“要让一个偶像产生超人的神力，在一般情况下，必须借用语言的力量——口头语或书面语都行，当信教的人（甚至还没有皈依某种宗教的虔诚者）向着他们笃信的上帝……忏悔、祈祷、膜拜时，不论他们面对的是抽象的神，还是物化的神，他们不得不使用语言这个交际工具。那怕他们在默祷，他们也不得不使用无声的语言作媒介，这时，语言就或多或少地被赋予一种超人的力量。”② 语言的交感对语言现象的本身也同样具有作用，两种不同的语言环境，会因为交感作用而混同在一起，两个不同的语言词汇，也会因为同音关系而互相替代或转换。例如“棺材”之“材”与“发财”之“财”本来是风马牛不相及的两个词语，但是由于它们的发音相同，就常常会被替换，旧时抬出棺材时，要说

① 高尔基《论文学》，人民文学出版社1958年。

② 陈原《社会语言学》，第339页，学林出版社1985年。

“发材”，即是指“发财”之意，这即是利用了语言同音交感的原理。

三　语言的崇拜与禁忌

初民们不但承认语言有神秘的应验和交感功能，而且还把这些功能无限地扩大和神化，以致对语言这种本来是毫无灵性的社会现象产生了敬仰和畏惧，这就是语言崇拜和语言禁忌形成的思想根源。语言崇拜和语言禁忌极力抬高语言的灵化地位，极力拉大语言与人之间的距离，把语言看成一种玄妙莫测、神力无穷的魔法工具，语言会神奇地影响人们的生活，支配人们的命运，给人们带来种种灾祥祸福。这样，人与语言之间的关系便被颠倒了过来，人不再是语言的主人，而是被语言所控制的奴隶，人们要受语言的主宰。只要看一看旧时人们是怎样地相信那些谶语、占谚、相面词，怎样遵循那些毫无根据的虚妄之词来支使言行举止，为人处世，就不难理解当时人们对于语言的崇拜程度。与语言崇拜相适应的，是人们对于语言献媚讨好和禁忌避讳的态度，“社会成员竟以为语言本身能够给人类带来幸福或灾难，竟以为语言是祸福的根源。谁要是得罪这个根源，谁就得到加倍的惩罚，反之，谁要讨好这个根源，谁就得到庇护和保佑。”① 人们只有不断地说好话，才能过上幸福的生活，而对于那些不祥之语，不但本身不能说，而且连与之有关的同音词或同义词也不能说。祝词、喜歌、忌言讳语，都是这种思想的直接结果。

以上我们阐述了语言迷信的几种表现形态，它们互有关联，而其存在的共同基础，是远古时代人们对语言现象的错误认识。这种不科学的语言观念，在进入阶级社会以后，一部分逐渐淘汰，另一部分则以其原貌或改变某些方式仍然存留在人们的生活中，它们

---

① 陈原《社会语言学》，第337页。学林出版社1985年。

常常与宗教、民俗等结合在一起，成为一种特殊的文化现象，而这种文化现象在民间至今还有一定的势力。吴语地区作为一个民间宗教与民间信仰十分盛行的地方，这类迷信语自然是十分多的，下面，我们将根据吴地民间语言迷信的实际情况，对吴地迷信语的类型、特点、发展情况等方面作一些具体的分析。

第二节　吴越地区民间迷信语之一——祝辞

祝辞是一种表达纳吉求福愿望的迷信语，也可以叫做"祈祝语"或"祝福语"。在我国古代，祝辞主要有两种形式，一种是人向神祈求赐福赐祥的祷文，它主要产生于祭祀场合。祷文的历史十分悠久，据《周礼》记载，周时已设有负责向上天和神鬼祈祷祝告的专职人员——祝，祝有大祝、小祝、丧祝、甸祝、诅祝之分，但其共同的特点，是他们都能用语言来与鬼神"交往"，向鬼神传达和表露人们希图纳吉求福的要求和愿望，因此祝实际上就是巫师。祝需要向神祈祷的事是很多的，《周礼·大祝》云："大祝掌六祝之辞，以事鬼神示，祈福祥，求永贞。一曰顺祝，二曰年祝，三曰吉祝，四曰化祝，五曰瑞祝，六曰筴祝。"① 郑玄注此云："顺祝，顺丰年也，年祝，求永贞也，吉祝，祈福祥也，化祝，弭灾兵也，瑞祝，逆时雨宁雨旱也，筴祝，远罪疾。"也即是说，国家凡是有关农业、军事、气象、祸福等各方面的事情，都要用祝祷的形式来向神、鬼求告，请求神、鬼给予保佑。祷文的内容无外乎是向神祈求风调雨顺、农事兴旺、寿命长久、富贵荣华、消灾免疫等等，有的文词十分华丽，如《大戴礼·公符》中记载的祭天词云："皇皇上天，照临下土，集地之灵，降甘风雨，庶物群生，各得其所。靡今靡古，维予一人某，敬拜皇天之祜。"祭地词云："薄薄之土，承天之神，兴甘风雨，庶卉百谷，莫不茂者，既安且宁。维予一人某，敬拜下土之灵。"这些当然已是艺术化了的宫廷语言，

① 《周礼·大祝》。

与民间的祷文大相径庭。民间的祷文往往是直接向神提出自己的要求，语言上也很口语化，如“一杯香茶碧波清，送上佛前敬大神，今朝弟子来朝拜，保住全家得太平”，“二杯香茶敬上前，今日大神来生起，祈求父母俱增寿，福气高来寿万年”[1]。有时最多是在其结尾处加上一句“××菩萨保佑”之类。

另一种称为“嘏辞”，它是神向人，或者人向自己所说的纳吉求福的吉利语。所谓“嘏”者，即是“福”之意，《诗经》中有“天锡公纯嘏，眉寿保鲁”之句，郑笺云：“纯，大也，受福曰嘏。”可见“嘏”是一个与求福求祥有密切关系的“积极的美满之辞”[2]。嘏辞与祷文的区别，主要在于祷文是人向神求福的语言，而嘏辞则是神向人，或者人向自己祝福的语言，郑玄注《礼记·礼运》“修其祝嘏，以降上神与其先祖”句云：“祝，祝为主人飨神辞也。嘏，祝为尸致福于主人之辞也”。这说明祝祷是古代祭祀时人求神保佑之辞，而嘏辞则是祭祀时神通过尸所说的对人的致福之语。尸是古代人们祭祀祖灵时所用的活人模特，尸扮演着所祭祖灵的形象，在家人磕头祭拜时，就说几句对家人祝福的话，这就是嘏辞的原始意义。嘏辞的内容与祷文相似，也是以多福多寿、农事兴旺等为主要内容，如周时的嘏辞云：“皇尸命工祝，承致多福无疆，于女孝孙，来女孝孙，使女受禄于天，宜稼于田，眉寿万年，勿替引之。”[3]随着时代的发展，祷文和嘏辞逐渐与祭祀仪式相脱离，并且开始从宫廷走向民间，与之相应的是它们身上的神秘色彩开始脱去，逐渐变为一种接近人民生活的习俗语言。

吴越地区民间的祝辞极多，据《越谚》记载，当地民间花烛洞房时，要由“祝寿翁盛服执福撑”，默祷几句祝福辞，如“多福多寿多男子，日富日贵日康宁”。如果有亲人出门远行，就要说“一路福星”

① 宋新根《奉贤庙会记实》，载《民间文艺季刊》1989年第3期。

② 魏建功《嘏辞》，载《歌谣》周刊合订本第2分册第72号。

③ 《仪礼·少牢馈食礼》。

或“一路顺风”之类的吉祥语。儿童、妇女打喷嚏，则要说一句“千年百岁”，这样能使灵魂留在体内，保证生命安全①。江南民间还有一种以短句为主的祝辞，称为“口彩”，口彩语句简练，念起来十分顺口，因此很得当地群众的喜爱，仅据《越谚》一书所搜集的口彩，就有诸如“人丁兴旺”、“福寿双全”、“天缘辐辏”、“寿命延长”、“称心如意”、“千年百岁”、“福至心灵”、“松柏长青”、“富贵荣华”、“十全如意”等等，它们都广为当地群众所采用。

江南民间祝辞的运用场合极为广泛，它们大致可以概括为如下几个方面：

一　人生礼仪祝辞

人的一生有很多重要的礼仪活动，如出生礼、成年礼、生日礼、结婚礼、丧葬礼等等。这些场合中人们往往要表现自己求福纳吉的愿望，或是希望老人长寿，孩子成长，或是希望婚姻美满，发财致富，诸如此类的愿望，人们都会以语言的方式表达出来，目的是为了想使这些语言得到应验，把愿望变为现实。例如：小孩满月，浙江温岭一带的人们要把小孩抱出产房，去拜见各家邻居，邻居见了便要说一些“长命百岁”之类的祝福语。拜过邻居，还要给孩子挂长命线，大人们边挂边念叨：“要你吃得长寿，胡子像这线一样白，一样长。”在嘉兴地区，孩子满月时有做“头发圆”的风俗，给孩子剃满月头，大人们一边用绿茶擦着孩子的头发和额头，一边念叨：“茶叶清白，××（婴儿乳名）的头皮清白。”剃好头，将头发收集起来，从家养的狗身上拔下一绺毛，口中又念：“××大起来乖，和小狗一样胆大，一样灵巧。”再从猫身上拔下一绺毛，念道：“××大起来乖，和小猫一样听话，一样活泼。”②上海地区小孩满月，一般都要

① 《越谚》卷上第十八。

② 参见《浙江风俗简志》，浙江人民出版社1985年。

让剃头师傅来为小孩唱祝辞，什么"小小剃刀亮堂堂，老子炉中炼的钢，昨天刚剃太子头，今日又剃状元郎"等等的祝辞①。

小孩过了满月，要他们快快成长，于是也要编出一些祝辞，如浙江遂昌儿童在农历除夕要到山上、村边或屋后去扳摇毛竹，边摇边唱："摇摇毛竹公，摇摇毛竹娘，我跟你一样高，我跟你一样长。"在玉环岛，元宵之夜，小孩一个人偷偷跑入竹林，扶着一棵高大的毛竹唱道："摇竹娘，摇竹娘，你也长，我也长，今年让我长，明年你我一样长。"

生日，也是一种说椵辞祝语的重要场合，例如当地民间做寿时都要吃长长的面条，讨"长寿"的口彩。有的地方一碗面盛满后，碗上还要再加上几根，这叫做"添寿"，添的面条要拣长的，做寿的人用筷子捞起面条后问："长吗？"旁边的人齐声回答："长！"生日场合用得最多的是"寿比南山，福如东海"，"寿比山高，寿长不老"之类的套语，也有一些是即兴编唱的贺词，如"八仙过海浪滔滔，皇母娘娘把手招，众佛弟子来上寿，西池黄老献蟠桃。和合二仙哈哈笑，勾肩搭背一道跑，财神菩萨也来到，扛进两只大元宝"。等等。

结婚与丧葬乃是人生礼仪活动中最为重要的两桩大事，因此这两种场合中的祝辞也最为纷繁多样。江南民间的结婚祝辞一般都有语句短小的口彩和歌谣体的喜歌两类，前者如"白头偕老"、"花开并蒂"、"早生贵子"、"多子多福"、"龙凤呈祥"、"比翼双飞"等都是常用的语句，后者则有撒帐喜歌、闹房喜歌等多种形式，这里试举江苏无锡地区的结婚喜歌一例以说明之：

新娘化好妆后，向乡亲们敬酒，俗称"试花"，此时喜娘唱道：

新娘打扮像天仙，辞别尊亲到堂前，
今朝嫁得如意郎，两家富贵千万年。

① 《中国民间文学集成·上海卷闸北区歌谣谚语卷》，

新娘轿到夫家门口，喜娘扶下新娘后，又唱道：

吉日迎亲新贵人，九天仙女下凡宫，
帮夫大运五十年，子孙满堂福满门。

男家接新娘进门后，众司仪唱道：

喜期彩轿福临门，越福越贵越康宁，
今日喜鹊登科日，明年天赐玉麒麟。

新郎、新娘拜堂时，众司仪又唱道：

桃红柳绿好风光，五世同堂万代昌，
代代富贵多幸福，幸福全在香案上。①

丧葬是人遭遇不幸的场合，但是这种场合中也常要用到祝辞。因为我国的宗法观念极强，小辈孝顺长辈，长辈关照小辈，这是我国伦理观念上天经地义的法则，即使是长辈已亡故，但这种关系却依然存在。在丧葬时喊上几声祝辞，是希望长辈在冥间仍然对亲人“多多关照”，运用冥间的力量来为后代创造幸福。如浙江台州地区在人死后大殓时，主家要捧出一只木盘，内放铁钉四枚，木匠只钉三枚，每钉一枚就喊一声：“留钉！”最后一枚则要留给其子。“留钉”是“留丁”的谐音，祈告死者保佑家庭日后人丁兴旺，子嗣永继。玉环地区也有相似的风俗，哪家有了丧事，木匠便用斧子在棺材角上劈下一块木头，交予其子保存，这称为“留材”，“留材”是讨“留财”的口彩，预示此家今后富裕有财。在靠近上海的浙江海盐，安葬时则要在坟头上种万年青一棵，万年青根部放一只鸡蛋，一枚钉针，一枚顺治年间的铜钱，这是一个组合隐语，表示“万代相传，人丁

① 《中国民间文学集成·无锡县民间歌谣集》。

兴旺，万事顺利”之意。丧葬仪式举行时也有很多较长的祝辞，像：“吉祥万代两分开，又发丁来又发财，又发福来又买屋……”等等。

二　农业生产祝辞

农业是江南地区主要的经济生产方式，也是江南人民赖以衣食生存的主要经济基础，因此当地人们对农业生产寄于很大的希望，他们希望庄稼苗壮成长，连年获得丰收，他们也希望时时风调雨顺，没有病虫灾害。于是，农业生产方面的祝辞便也随之而大量产生出来。正月间，当地有“掼田财”的生产习俗（亦称“照田财”、“烧茅柴”、“甩火把”等），农民们用柴草等物堆放在自己田头，点火焚烧，有时还要把燃烧的柴草扔到各处，据说这样就会使农作物获得丰收。一边甩着火把，农民们一边大声高唱祝辞：“正月半夜炭茅柴，抱捆柴草到自家田头烧一烧。招个财神来，但望家家收成好。花三担，稻六石，花好稻好样样好，种格棉花像羊卵泡，收格稻谷安装大栈条。麦穗头大来像狗尾巴，芝麻绿豆多来莫佬佬。”（上海奉贤）[1]“火把甩得高，三石六斗稳牢牢。火把甩到东，家里堆个大米囤；火把掼到南，国泰民安心里欢；火把掼到西，风调雨顺笑嘻嘻；火把掼到北，五谷丰登全家乐。”（浙江绍兴）[2]到了栽秧时节，农民们把秧苗挑到田里栽种，一边挑一边也要念“一担出，万担进……”。金华地区在秧苗拔好后，还要带一把回家，扔在门墙上，一边说道：“秧苗认得家门，丰收从此入门。”

浙江杭嘉湖地区，蚕业十分发达，当地的养蚕生产中，也有很多的祝福辞。如海盐、海宁一带，蚕农们要进行“接蚕花”的祭祀仪式，届时，主持祭祀仪式的神职人员将事先准备好的一杆秤，一块红手帕，一张蚕花纸（在黄纤纸上插上两朵蚕花，一簇柏枝），一张

① 《中国民间文学集成·上海卷奉贤县歌谣谚语卷》。

② 《浙江风俗简志》，浙江人民出版社1985年。

蚕马幛(一种印有蚕花娘娘像的纸马)交给女主人，随后高唱祝词道："称心如意，万年余粮，蚕花马、蚕花纸，头蚕势，二蚕势，好得势，采得好茧子，踏得好细丝，卖得好银子，造个凡间好房子。"女主人拿了这些东西后，要恭恭敬敬地藏起来，等蚕茧成丝出售后，再要拿出蚕花纸、蚕马幛等物祈祷告祝一番，然后焚化。在浙江德清一带，每年春节、清明，蚕农便要请艺人到家里表演"扫蚕花地"，艺人手执扫帚，上下左右打扫一番，一边说："蚕花娘娘两边立，聚宝盆一只贴中央，蚕子养在蚕埭里，蚁儿出得密密麻……"在除夕夜，有的地方还有"呼蚕花"的习俗，吃过年夜饭，小孩们便提着各种灯笼，在屋前屋后，田头地角追逐嬉戏，嘴里唱着祈祝丰收的歌句："猫也来，狗也来，搭个蚕花娘子一道来。""喔……喔礤礤，咩……咩吗吗。蚕花落到簟里来，白米落到囤里来，东亦安，西亦宁，风调雨顺享太平，烧香念佛看戏文。"这种农业性的祝辞在江南地区多不胜举，仅凭上述几例，我们便可看出人们是多么地相信自己的语言力量，他们希图通过语言，呼唤出丰收，呼唤出财富，呼唤出农民们朝思暮想，日夜盼望的安乐生活景象。

三　岁时节令祝辞

我国的岁时节令十分之多，根据古代农业耕作特点所制定的夏历，把一年共分为二十四个节气，除此以外，还有春节、元宵、上巳、端午、乞巧、重阳、中元等等，这些岁时节令，既是人们安排农事活动，组织农业生产的参照标准，也是人们开展祭祀祖先、娱乐游戏等活动的主要时日，因此，很多祝辞都与这些岁时节令有关。如清明节，杭州临安一带将嫩藕、蓬蒿等与米粉拌在一起，做成一种叫"清明狗"的食物，一边说着："吃了清明狗，一年健到头。"立夏以后是农业的大忙季节，因此立夏这一天，江南民间都有吃补品的习俗，浙江镇海人吃的是用赤豆、黄豆、青豆、绿豆、黑豆做成的白粳

米饭，隐含长辈、夫、妻、子、女"五头"俱全的口彩；浙江临安、於潜的人在立夏日家家都吃笋焖肉，小孩加一只蛋，这叫做"立夏吃只蛋，力气长一万"。立夏日吴地还有称人的风俗，称后如体重增加，大家就说："年年发福"，体重减轻，大家就说"消肉"。七巧节，民间认为牛郎织女于此日相会，浙江武义等地有拜北斗星的习惯，边拜边祝道："北斗七星七颗星，七月七日念得七遍好聪明。"台州地区的小孩也乘此机会向织女祈祝讨巧，说："念出七遍七月初七七娘祀日七星姑，伶俐聪明去念书。"一口气念了七遍没有疙瘩，便算是讨到了巧。重阳节，杭州、金华一带民间要砌新灶，这也有嘏辞可说，叫作："重阳灶，节节高。"在此日为人砌灶的泥匠说了此语，工资也能加倍。到了十二月廿四送灶的时节，吴地民间要对自己的房屋进行一次彻底的清扫除尘，这称为"掸檐尘"。有的地方要在掸尘时唱《扫尘歌》，以图吉利："掸尘了，掸尘了，篷尘垃圾扫出去，金银宝贝扫进来，一年四季都发财。"这些歌词一唱，人们就感到心满意足，好像日后金银财宝真的会随着这些吉祥语的呼唤滚进自己的家中。至于祭灶活动过程中的祝辞就更多了，如人们于祭灶的那天拿出酒菜、糖果等物作为祭品（据说糖可以封住灶君之嘴，使他不能上天告状，故称"灶糖"），供在灶君像前，一边念诵道："灶君上天说好话，灶君落地保平安。"这种祝辞一般都要反复念上多遍，以表自己对灶君的诚意。要是男主人不在家，祭灶由女的主持，女主人便叫一些小姑娘唱《送灶歌》："灶君家家谢，丈夫不在家，娘娘自家谢，愿君报喜善。"① 祈祝灶君的实质是为了"报喜善"，祝辞纳吉求福的功利性体现得十分明确。有趣的是，祭灶的祝词一般女主人自己很少唱，这是因为江南民间对灶君的印象不佳，说他是败家子，输光了家产后连老婆也卖掉，因此妇女们对他都"敬而远之"，可见念祝辞也有一定的规矩和条件，否则，效果可能会适得其反。到了农历除夕这一天，是江南民间最为热闹的日子，农民们结

① 《中国民间文学集成·上海卷黄浦区歌谣谚语分卷》。

束了一年的辛苦劳累，在此日便要庆贺祝福一番，以表对祖先、神鬼的感谢以及对自己忙碌一年的慰劳，因此此日也是大说吉利话，大唱祝福辞的日子。这一天说得最多的是"福"、"寿"、"财"、"好"、"多"、"余"等字眼，"元宝"、"高升"、"团圆"、"登科"等词语也常用。为了防止小孩不懂事，在除夕这个重要的日子中说不吉利的话，大人们都要事先把这些吉词祝语教给小孩，到吃年夜饭时，这些表示吉利的话从小孩的嘴中说出，就显得更为灵验，更有真实感了。此日所吃的饭菜也很有讲究，如金华地区吃年夜饭的菜要摆上十大碗，暗喻"十全大福"这一祝语。上海松江等地吃的菜与饭一定要有剩余，这叫做"留万年粮"。从正月初一到正月十五是新年的开始，当地民间的喜庆活动很多，值得一提的是，此时常有乞丐上门唱祝辞以乞钱的风俗，也有的是穷苦的农民自己组合起来的班子，上门唱送喜、送麒麟、送凤凰、送摇钱树等喜歌。这些祝辞和喜歌一般都有固定的格调，到时只要加上一些与主家有关的具体内容就行了。如喜欢发财的，他们就唱道："元宝调调头，买田勿间丘；元宝圆又圆，买田买过县；元宝甩一甩，买田买两万；元宝踩一踩，买田到天台。"[①] 喜欢升官的，他们就唱："锣鼓一敲响当当，府上的天井四角方，四条金龙来戏水，当中有只荷花缸。荷花缸中结莲子，莲子上面歇凤凰，凤凰不歇无宝地，状元出在你府上。"[②]

以上我们把江南地区民间说唱祝辞的一些类型与场合简单地作了介绍，从这些祝辞的叙说环境、叙说方法以及叙说内容上看，它们与古代的祝祷辞和祝嘏辞已经相差很远，并且大部分已经与繁复的祭祀仪式相脱离。但是，从其根源上来分析，它们仍然是迷信语中的一种，它们反映了人们想要通过语言的力量，把自身对生活的要求和愿望，如发财、长寿、多子等等变成现实的心理状态，同时也反映了人们想要借助语言的力量，去控制、影响或改变自然环境、社会环境的主观要求。祝辞正是在这样一种对于语言的迷信

①② 《中国民间文学集成·上海卷黄浦区歌谣谚语卷》。

认识的条件下充分地发展起来的。尽管文明时代的人们逐渐意识到这种语言灵化思想的幼稚、可笑，尽管文明时代的人们已经不再虔诚地相信语言会真的具有魔力，会给自己的前途、命运、生活带来吉祥、幸福。但是人们仍然不断地说着这些嘏辞祝语，这不仅是因为长期的文化传统给人造成了一种习惯的“心理定势”，而且也因为人们往往会在特定的场合，去追求一些自己也难以相信的东西，以取得心理上的解脱和平衡，这就是这些嘏辞祝语至今仍在吴地民间广泛流行的根本原因。

第三节　吴越地区民间迷信语之二——咒语

咒语是一种表达驱除、禳解或转嫁灾祸病患愿望的迷信语。与祝辞相比，咒语的巫术性质更为明显，因为它不是人们向神鬼的祈祷祝告，也不是神对人的恩赐祝福，而是通过语言力量直接由人自己去控制、战胜自然和超自然物，因此，咒语所追求的并不是如何对神的忠诚，而是语言本身的法术技巧和功效，也就是说，咒语主要注重的是它的魔法力量及其实用性。需要指出的是，我们这里所谓的咒语，并不是指那些道士、方士们所用的符咒，而是指民间那些带有法术性质的迷信语，它们实际上是一种“迷信的术语”①，明确了这一点，我们才不会把民间咒语的研究完全纳入道教的系统之中。

咒语在我国产生的历史也非常悠久古老，据《山海经》记载，远在黄帝时代，人们就用过咒语来驱旱魃：“蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野，应龙畜水，蚩尤请风伯雨师，纵大风雨，黄帝乃下天女曰魃，雨止，遂杀蚩尤。魃不得复上，所居不雨，叔均言之帝，后置之赤水之北，叔均乃为田祖。魃时亡之，所欲逐之者，令曰：‘神北行’。先除水道，决通沟渎。”这是一个十分有趣的神话故事，黄帝为了战胜蚩尤而请下旱魃来帮助，结果战胜了蚩尤之后，

① 参见刘策奇《迷信的术语》，载《歌谣》周刊合订本第2册第74号。

旱魃却因无法回到天上而到处流亡，给人民带来灾难。于是，人们便用“神北行”的咒语，把它驱赶到赤水之北，让它不得危害人类。《吕氏春秋》中，也记载了一段商汤时的咒语：“汤见祝网者置四面，其祝曰：‘从天坠者，从地出者，从四方来者，皆离吾网……。’汤收其三面，更教祝曰：‘昔蛛蝥作网罟，今之人学纾，欲左者左，欲右者右，欲高者高，欲下者下。”[①] 这则记载也很有趣，祝网者为了免除灾害，便念起了希望万事万物不要侵害自己的咒语，可是汤却十分宽容，他收掉了三面网，又把咒语作了改动，体现了他的仁厚之心。除了驱除、禳解用的咒语以外，还有一类专门为了害人或转嫁灾祸用的咒语，称为“诅”或“诅祝”，《尚书·无逸》中“厥口诅祝”句疏云：“诅祝，谓告神明令加殃也。以言告神谓之祝，请神加殃谓之诅。”又郑玄注《周礼·春官》“诅祝，掌盟诅之祝号”句云：“诅，谓祝之使沮败也。”说明“诅”或“诅祝”是一种以害人为主的巫术语言。这种加害于人的诅咒语在古代非常之多，如《汉书·班婕妤传》记有“飞燕谗婕妤祝诅”，《金史·谢里忽传》记有“国（女真）俗有被杀者，必使巫觋以诅祝杀之者……。其家一经诅咒，家道辙败”等等。古代的吴越地区巫风盛行，咒术也十分发达，有人甚至说“咒术盖传自越人”[②]，认为咒术本身就是由越人发明的。不管此论正确与否，吴越人的咒术咒语是颇有盛名的。因此，一度进入宫廷，成为皇帝们驱除灾难或加祸于人的重要法宝。据《风俗通义》记载：“武帝时迷于鬼神，尤信越巫。董仲舒以为言，武帝欲验其道，令巫咒仲舒，仲舒朝服南面，咏诵经论，不能伤害，而巫者忽死。”越巫的咒语虽然没有在董仲舒身上得到应验，但这不是因为咒语没有法力，而是由于董仲舒“咏诵经论”，也在念着防身的经咒，因此咒语反而把越巫咒死。另据《汉书·江都易王传》记载，也有当时皇室用越婢诅祝加害皇帝的说法：“其后成光共使越婢下神，祝诅上。”越人的咒语还

① 《吕氏春秋·异用》。

② 瞿宣颖辑《中国社会史料丛钞》第八，上海书店1985年。

能镇伏猛禽野兽，汉张衡《西京赋》有“东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救”之句，所谓“粤祝”，即是指越人具有魔法性质的咒语。李善注此云：“东海有能赤刀禹步，以越人祝法厌虎者，号黄公。”认为黄公是学了越人的厌虎祝法，才去厌虎的，可见当时越人的咒术已经广有盛名。

进入现代社会以后，虽然大部分的巫术咒语已经不再像古代那样受到人们的信赖和崇拜，但是它在民间仍然占有相当的市场，并仍为民间治病、驱灾时所使用。作为咒语咒术有着很长历史传统的吴越地区，这方面当然更为突出，在现代的吴地农村中，咒语一类的迷信语言仍然十分流行，它们常常被用于农事生产、岁时节令，特别是治病消灾的场合中。例如，绍兴地区的果农种果树，要在果树身上贴一块红纸，用稻草束住，再在树枝交叉处压一块石头，然后双手扶着果树，口中念咒语，念完，举起小竹刀，不轻不重地在树上砍一刀，过了时间不开花结果，就拿出一把刀来威胁说：“生不生？不生砍了！”旁边的人回答“生！生！”为了防止棉田发生病虫害，农民在每年正月十三有扫虫的风俗，拿着扫帚在田里横扫三次，竖扫三次，一边扫，一边念“正月十三夜，百虫扫在外”，如此数遍。在一些岁时节令中，吴地民间也有各种各样的咒语，如元宵节，浙江台州一带有“撒黑豆”的习俗，目的是为了打老鼠，进行时撒黑豆的人站在梁下，手抛黑豆到梁上，边抛边念：“西梁上，东梁落，打得老鼠光铎铎。”四月初八，是浙江一带流行的浴佛节，此日大家便要念诵这样的咒语：“四月初八毛娘杀，家家户户送毛娘，送你毛娘千里去，千年万载莫回乡。”人们认为毛娘（蚂蚁）是对人有害的，故要用咒语把它送走。到了端午，江南地区的咒语更是五花八门，纷繁多样，如淳安县的人们，要在此日用石灰撒于自己房屋的四周和阴沟里，一边口念咒语道：“石灰撒一撒，蜈蚣蝎鳌都死塌。石灰啄一啄，蜈蚣蝎鳌不出屋。石灰腌一腌，蜈蚣蝎鳌不出现。”浙江义乌一带的妇女，则是用火把照着墙角，念咒道：“蚊虫

娘，送你到东洋，到东洋，吃得胖，回来过重阳。”或者道：“蚊虫娘，不要在家叮婆娘，快到田里叮稻娘……”等等。浙江绍兴地区，妇女们于此日右手执桃枝、艾草、菖蒲、大蒜，左手拿一碗雄黄酒，在屋内四角，喷一口酒，用菖蒲束摔打几下，口中说：“苍蝇蚊子出去，蛇虫百脚出去。”完毕后，将菖蒲束插在大门上。到了七月初七，有的地方有“炒蚂蚁”的习俗，妇女们把瓜子、花生、白果放在锅内翻炒，象征着把蚂蚁炒死，边炒边念咒语：

炒蚂蚁来烧蚂蚁，千家万户除蚂蚁。
七七送你西天去，从此永远莫回乡。

岁时节令中的咒语，大都是为了驱除虫害而念诵的，因为每个节气中，都会有很多昆虫生长出来，它们不但危害农作物，也会使人们的身体健康受到影响，因此当地民间便用法力无边的咒语对付它们，让它们听后胆战心惊，迅速逃跑，或者把它们置于死地。

咒语用得最多的是在治病消灾的场合。旧时江南地区虽然经济发展较快，但是医疗卫生条件却十分落后，人们生了病无法求医觅药，于是便只有求助于被他们认为是有魔法功能的咒语来消除痛苦。这些咒语当然都是不科学的迷信工具，毫无可信之处，但是，常常也会因为念了咒语，减轻了病人的心理负担，病便真的好了起来，这就是许多咒语直至现今仍然活在当地人民口头的重要原因。

江南地区民间治病消灾方面的咒语极多，这里试举几例：

一　治小孩夜间啼哭

小孩夜间啼哭，当地民间认为是得罪了床公床婆，除了要在晚上点香烛摆供品祭祀以外，还要拿一张红纸，上写“天皇皇，地皇皇”之类的话语，贴在过往人多的路边墙上，希望过路人读了，让小孩夜啼的毛病得到驱除。

二　治小孩伤风

为了防止小孩伤风，在小孩洗澡时，大人让小孩坐在温水中，自己手蘸温水在孩子胸部拍三下，背部拍三下，边拍边念："拍拍胸，三年不伤风，拍拍背，三年不生痱。"据说经过如此一念以后，小孩便真的不会感冒生病了。

三　治小孩跌交受惊

小孩跌交受了惊，长辈要叫孩子在跌交处撒泡尿，用青布放在跌伤处按摩，口中要念："揉！揉！揉！不长瘤！"有的是念："咄！咄！咄！吓得狗哩！"（诸暨）有的是念："狗惊，猫惊，囡囡勿惊。"（平湖）或者"啐啐啐！狗出惊，猫出惊，囡囡勿出惊！"（绍兴）

四　治小孩积食

小孩积了食，当地民间也有多种治疗的咒语和咒术，如有的是将小孩横放在大人膝上，用手揉小孩腹部，嘴里唱："拓拓挪挪，衣食消磨，吃要吃得少，剩要剩得多。"如此反复地唱多遍，直至小孩入睡。

五　治小孩天疱疮和猪头瘟

小孩面部生疮，上海一带人称为"天疱疮"，治法是：傍晚母亲抱着孩子，撑把雨伞蹲在水桥上，父亲用铜勺将河水浇到雨伞上，一边念咒道："千日疮，百日疮，雷阵霍闪就蜕光。"小孩腮部红肿，脖子粗大似猪头，俗称"猪头瘟"，民间的医治咒语是："吓吓洋洋，日出东方，仙堂丹如玉，如佛阴人真之下，老君则方，一净山崩，二净地裂，三净狗咬蛇伤，四净重毒有，五净不出脓，六净不出血，七净随手消灭。吾奉太上老君，急急如律令。"

六　治小孩抽筋

治小孩抽筋时，民间巫师为患者的眉梁、太阳穴、腮帮、肩胛、胸口、脚底各部推筋，边推边念《夜猫咒》："公婆大人经，老爷老娘经，姑娘小叔经，共总七十二样经，收出经，转治经，天爷老君，哧！"

七　治鱼刺鲠喉

治鱼刺鲠喉的咒语很多，如浙江景宁、云和的畲族地区治疗时，盛一碗由冷、热水掺和而成的阴阳水，划上“水”字，口中念道：“此水非是凡间水，化作东海龙神水，此喉化作大江河，鱼骨化作九鳅到大海。此水化作吸石，此水化作南针，吸入大江海。”念完送水进喉。据说这样治后鱼骨即化。而在绍兴地区，这种咒语则变为“敕敕五律，太上老公，敕敕五律，太上老君，喉咙深似海，一切化灰尘。”边说边用筷子画上几个圈。

八　治红眼病

患了红眼病，当地民间也有许多治疗的咒语，如诸暨、绍兴一带，把红眼病叫做“烂眼鳑鲏”，于是他们的咒语便为：“看看天，看看地，烂眼鳑鲏拨你自！”或者：“烂眼鲫鳑，扪来就杀，烂眼鳑鲏，扪来饲鸡！”（鲫鳑亦即指鳑鲏）念咒者利用威胁口气，意欲把鳑鲏鱼赶走，这样红眼病也就消除了。

九　治百脚咬

蜈蚣吴语称作“百脚”，蜈蚣怕鸡，于是若有人被蜈蚣咬时，就念这样的咒语：“天上金鸡叫，地上草鸡啼，百脚咬，无药医，一只指头搭把泥，急急如令敕！”

十　治疟疾病

疟疾当地民间称作“冷热病”，这是一种旧时农村的常见病。上海南汇一带的治疗方法是：巫师乘患者熟睡时，用竹制的马桶刎筅敲打患者，口念道：“捉脱侬，溷煞侬。”有的用刀和锁威吓：“锁牢侬，杀脱侬！”或者说：“塞侬粪坑里。”江苏无锡地区的治疗方法是，在病人的肚脐上涂些草木灰，拿一个尿盆盖在肚皮上，连续三次，边念道：“住！住！住！”意为要让疟疾病停止再侵害病人。

十一　治蛇痱

蛇痱是一种皮肤病，身上出现红点、水肿，又痒又痛，上海南汇县的捉蛇痱者用两根同患者一样高的芦苇，放在地上成“十”字，捉蛇痱的人手握菜刀，念“捉蛇痱经”道：“天龙经，地龙经，青蛇将军，

黄蛇将军，蟒蛇将军，士煞鬼门，斩草除根，太上老君，急急如令，敕！”念完七遍，用刀在交叉处将芦苇砍断。上海嘉定的咒语则是为：“宅前蛇，宅后蛇，灶前蛇，灶后蛇，先斩蛇头慢斩根，斩斩尾巴屈屈焦，急急如令，敕！”

十二　治火丹

屁股、腿上和脚上红肿、发烫，叫做“火丹”，治疗时巫师取一半河水，一半雨水，拌上纸灰，涂在患处，边涂边念咒语：“家火丹，野火丹，珠子竖腰丹，暴头赤油丹，天爷老君，哧！”

类似的咒语还有很多，此处不再一一列举。从这些咒语的特征上来看，其语言巫术的性质体现得十分明显，人们用它们来禳解病虫灾害，用它们来驱除精怪妖魔，用它们来“警告”和“威胁”那些侵害人们生命安全和健康肌体的邪恶势力。总之，人们是想用这种特殊的语言巫术力量去控制、影响客观世界，改变自身的前途和命运。吴地民间咒语中的巫术力量，主要是通过如下一些巫术手段和方法来实现的：

1．压制镇伏法。　持有巫术观念的人们认为，病虫灾害，鬼怪妖魔之所以能够侵害人类，是因为有时它们的力量超过了人类，因此，只要找到一种比它们更为强大的力量，就可以压制、镇服它们，使它们老老实实地听从人的支配，而不至于出来为非作歹。而要找到这种力量，常常就要运用咒语作为必要手段，因为根据语言应验和语言交感的原理，人们只要用咒语呼唤这种力量，这种力量就会即刻产生，并按照人们的意图去完成禳解病疫灾患，驱逐鬼怪妖魔的任务。吴地民间咒语中的许多实例完全证明了这一点。例如，吴地咒语中有许多是对神名的呼唤，希图通过神的力量来压制灾祸或邪祟。像“达皇达皇达天皇，八龙八虎八金刚，头上金灯照四方，面前恶鬼见阎王”。这是绍兴一带民间在走夜路时防止受鬼袭击而念的避鬼咒。为什么要念叨“天皇”、“金刚”、“阎王”等神名呢？就是因为人们想通过这些神的力量，来使恶鬼感到惊恐，以至

不敢来袭击人类。又如“天灵灵，地灵灵，太上老君急急如律令，福建福州陈夫人，五月十五午时辰，上收天堂，下收地府，收三岔路头，四岔路头，五岗收吓经，收你双公双婆经，收你小儿一复到天光，二复到乌明”。这是浙南地区用来为小儿收吓的一段咒词，咒词中呼唤的陈夫人，是浙南地区民间十分崇拜的陈十四娘娘，民间认为她有广大的神通。因此，咒语中不断提到她的名字，以此使鬼魅感到恐惧，不敢摄走小儿的灵魂。用相生相克的原理制出的咒语也很多，如：“东方甲乙木，南方丙丁火，西方庚辛金，北方壬癸水，土公土婆，土子土孙，有土收土，无土收五方恶鬼。天无忌，地无忌，诸邪回避。”这是利用金木水火土的阴阳五行法来制服“五方恶鬼”，使它们无地容身。再如吴地民间遇蜈蚣咬时所念的解咒中，用“金鸡”来制服蜈蚣，这也是利用了动物界天敌相克的原理。还有一些咒语想得更为奇妙，它们是用“以毒攻毒”的方法来战胜邪恶力量的，如乌鸦在吴地民间被认为是灾难、邪恶的象征，故人们见了乌鸦要念咒语：“乌老鸦，白项颈，叫叫没要紧，三块柴爿，烧起成乌炭，倒到茅坑没人看。”（浙江丽水）对乌鸦的所用手段十分狠毒，不但要烧死，而且还要“倒到茅坑”，这种以毒攻毒式的诅咒在吴地民间也是十分之多的。总之，咒语中常常出现许多神名或相克的事物名等等，这是人们企图压制邪恶的巫术心理在语言上的反映。

2．弥补转移法。　按照巫术的观念，一旦人们遇上了不祥的预兆或触犯了某个禁忌，就会受到各种邪恶或鬼祟势力的侵袭，就会受到人身或前途上的某种伤害，但是，如果运用某种方法进行弥补或转移，各种邪恶或鬼祟势力就会受到抵制或产生错觉，致使它们不能再危害人类。吴地民间的咒语就常常体现了这一点，例如，当地人们认为，要是在年初一那天早晨打了喷嚏，或者打碎了饭碗，是很不吉利的。但是如果真的发生了这样的事，也可以用咒语来进行解救，如打了喷嚏，自己或别人就喊道：“长命百岁”，这就弥补了打喷嚏会使灵魂出窍，以至影响寿命的失误。打碎了碗，本来

也是很不吉利的，但是人们见此后便立即喊道："发了！发了！"要是碗碎成好多片，则喊道："大发！大发！""越碎越发"等等，这也是一种弥补解魇的巫术方法。新年里，忌说一些不吉利的话，可是小孩并不懂事，常会随口乱说，如果发生了这样的事，大人们便用草纸揩小孩的嘴巴，边念道："小人撒屁，百无禁忌"，这样一念，灾祸便可消除了。吴地民间对吃饭掉落筷子之类的事也是很犯忌的，要是发生了这种事，也有解魇的咒语："筷落地，吃勿及。""吃勿及"表示吃的东西很多，是家庭富裕的象征，于是，凶兆就变成吉兆了。总之，咒语是一种弥补、转移灾祸的工具，利用它可以以福替祸，逢凶化吉。吴地咒语中还有一种解除灾祸的巫术方法十分有趣，它不是用语言来抵制或弥补将要发生的不吉之事，而是用语言来使灾祸改向，转移，使本来要发生在自己身上的事变成发生在别人身上。如浙江余姚地区听见乌鸦叫时则念道："老鸦叫四方，有祸别人当，别人当不起，老鸦自当自，老鸦头上生个大疔疮……"真是绝妙之语，本来因为乌鸦鸣叫不吉而发生在自己身上的灾祸，念了这几句咒语就会移到别人身上，甚至还要让乌鸦自己来承当这一灾难。又如上面所举的浙江诸暨、平湖地区在小孩跌交时要念"咄！咄！咄！吓狗哩"或"狗惊，猫惊，囡囡勿惊"的咒语，也是把"受惊"这一灾祸从小孩的身上转移到猫、狗身上。浙江山区的某些郎中在给病人开刀时，也常常用咒语来转移病人的痛苦，念道："日出东方一点红，华佗山祖派我来斩恶龙（脓），钢刀转在人身上，应在鸡头上，不痛，不痛……。"治病开刀，却把鸡当成了替罪羊，可见民间的想象是很巧妙的。

3．关联互渗法。　关联互渗法是交感巫术观念的产物，根据这种观念的理解，一切事物之间都可以神秘地交感，因此，一切事物都处在关联互渗的状态之中，只要对某一物体有所作用，其效果就会在与之相关的其他物体中得到实现，这样的观念表现在咒语中就出现了"张冠李戴"的现象。例如，吴地民间要治疗"蛇瘄"的

疾病，就唱“捉蛇疳酒”道：“蛇，蛇，宅前蛇，宅后蛇，灶前蛇，灶后蛇，先斩蛇头慢斩根，斩得尾巴屈屈焦”。其实“蛇疳”和“蛇”之间并无联系，为什么要用咒语去骂蛇呢？就是因为蛇与蛇疳在名称上有关联，根据巫术原理，有关联之物都可以发生互渗作用，因此只要骂了蛇，蛇疳也就治好了，这是巫术中常常采用的一种手段。又如当地郎中治脓疮开刀时所念的咒语“日出东方一点红，华佗山祖派我来斩龙……”，治脓疮与“斩恶龙”本无联系，但是因为“脓疮”之“脓”与“恶龙”之“龙”有谐音关系，按巫术原理，凡谐音的事物之间也是可以相通的，因此只要斩除了“龙”，就能治愈好“脓”。“在巫术原理中，同音的事物都可以发生联系，甚至可以互指或互代，这是中国语言被赋予巫术意义的特殊的现象。”①

通过以上的事实可使我们清楚地看到，旧时的人们是怎样希望运用自己的语言来同危害自己的力量作斗争，怎样希望运用自己的语言来迫使自然和超自然界服从人的意志和愿望，在这些咒语里，充分体现了语言的应验作用和交感能力，咒语的这些神奇的灵物化特点，充分反映出古代人们对于语言的依赖、迷信和崇拜的程度。

第四节　吴越地区民间迷信语之三——预言

这里所谓的预言，并不是指人们对现实存在的客观事物进行正确分析后所得出的科学推论，而是指某些被迷信的人们认为能够预测未来的先验性话语。迷信的人们认为这种语言有着预知人类前途、命运及事情真相、结果的灵性，只要这种语言一旦说出，就一定会在近前或将来得到应验。因此，他们把这种预测性的语言看作是能够决定自己的命运，左右自己的生活，支配自己的行动的神圣符号。

① 张紫晨《中国巫术》，上海三联书店1990年。

迷信色彩的预言之所以产生，与我国古代的宗教传统有着密切的关系。我国在商周时期就盛行占卜之术，当时的筮卜、骨卜等占卜方法，不但是实现宗教意图的重要方法，也是君王们决定国家命运和个人祸福的主要手段，我国古代重要的典籍之一《易经》，实际上就是一部记载着商周时期种种占卜预言的迷信全书。商代的甲骨文辞如："今日雨，其自西来雨！其自东来雨！其自北来雨！其自南来雨！"也就是当时的占卜实录。到了秦汉以后，各种迷信思想泛滥成灾，如阴阳五行、谶纬哲学、天人感应等等，它们都试图从自身的角度来解释客观世界，支配人的命运，因此各种迷信预言纷纷产生。到了汉代以后，随着佛、道两家宗教势力的日益兴盛，各种宗教性的预测术纷纷出笼，如算命、相面、扶乩、求签、卜卦、风水等等，各类的迷信方式，为了表明自身的灵验和深妙，都编造了一些似有预见，其实毫无道理的迷信语来欺骗群众，这些语言以后便成为迷信预言的主要来源。当然，迷信预言走向民间以后，许多都已脱去了宗教的色彩，还有很多则逐渐被科学的预言所代替，如一部分的农谚、气象谚、生活谚等等就是如此，它们已经是科学的经验总结，因此它们完全可能在现实生活中得到应验。例如，吴越地区常有"春东风，雨祖宗"的说法，意思是春天如果刮起东风，就会下雨不停，这是根据当地人民实际生活经验总结出来的道理。又如当地人们常说："鹊噪早报晴"，意思是喜鹊早晨鸣叫，就意味着是晴天，这也有一定的科学道理。因为天晴时空气中湿度减少，鸟类可以展翼高飞，四处觅食，所以会欢噪鸣叫起来。但是迷信色彩的预言却不是这样，它们是根据想象性的，因果颠倒的原则制定出来的，它们或者是代表着上天或神鬼的旨意，或者是事物之间神秘交感的结果，因此，它们是一种迷信色彩十分明显的语言现象。

我国迷信类的预言主要有两种形式，一种是谶语，一种是占谚。谶语被迷信的人们看成是代表上天意志的神秘的应验性语言，

古人云："谣谶之语，在洪范五行。谓之诗妖，言不从之罚。"① 说明谶语主要是为了惩罚人们不遵从上天的意愿而出现的。在明代郭子章所编的《六语》中，收有谶语六卷。②谶语的产生与东汉以来统治阶级信奉的谶纬迷信有极大的关系。由于受天人感应等神学思想的影响，当时的统治者竭力追求天的旨意，神的灵验，因此制造出许多谶语来蒙骗人民。但是，谶语的内容虽带有浓厚的封建迷信色彩，而其形式大部分却是比较通俗的，它常常采用童谣、民谣、俗语的形式，而其名义亦经常以童谣、民谣、俗语相称，特别是古代的童谣中，有相当部分其实都是谶语，所以古人认为童谣是由天上的荧惑星变形为儿童而制出的："凡五星盈缩失位，其精降于地为人，荧惑降为童儿，歌谣嬉戏，吉凶之应，随其众告。"③"诱惑为执法之星，其精为风伯之师，或儿童歌谣嬉戏。"④古代的许多政治家、思想家一般都十分重视童谣的作用，这与相当部分的童谣实际上具有谶语的性质不无关系。谶语之所以要以童谣等通俗形式出现，主要是其制定者为了要加强谶语的真实感，因为，古时候常把人民群众看成是无知的山民村夫，而玄妙的谶语会从这些人的口中说出，可见它是自然的流露，而非人工的斧凿，那么，它代表着上天的旨意这一点也就无可怀疑了。然而，也正是因为谶语采用了通俗的形式，便深得群众的喜爱，它们在群众中广泛流传开来，逐渐变成为一种真正的民间歌谣形式。

吴越地区民间的谶语是很多的，尤其是在古代。如《三国志·吴书·诸葛恪传》："童谣曰：'诸葛恪，何若若，芦苇单衣篾钩落，于何相求成子阁'。成子阁者，反语石子冈也。建业南有长陵，名曰石子冈，葬者依焉。钩落者，校饰革带……。恪果以苇席裹其身，而篾

---

① 《青箱杂记》卷七。

② 参见《四库全书提要》卷一百四十四。

③ 《晋书·天文志中》。

④ 《潜确类书》卷二。

束其腰，投之于此冈。”这则童谣成了预见诸葛恪死地的神秘谶语。又如《晋书·五行志中》：“武帝太康三年平吴后，江南童谣曰：‘局缩肉，数横目，中国当败吴当复’。又曰：‘宫门柱，且当朽，吴当复在三十年后’。又曰：‘鸡鸣不附翼，吴复不用刀。’于时吴人皆谓在孙氏子孙，故窃发为乱者相继。按横目者，‘四’字。自吴亡至元帝兴，几四十年，元帝兴于江东，皆如童谣之言焉。元帝懦而少断，局缩肉者，有所斥也”。吴地的童谣竟有如此的灵性，不但可以预测吴人何时复国，而且还可以知道复国后元帝懦弱的性格。至元明清几个朝代，吴越地区的民间谶语更是十分兴盛，这类故事在古籍中多有记载，如元代至正辛巳暮春之初，“江浙行省平章政事只理瓦台入城之任之日，衣红。儿童谣曰：‘火殃来矣’。至四月十九日杭州灾。毁官民房屋公廨寺观一万五千七百五十五间，烧死七十四人。”① 明代崇祯末年，“京师与吴下市廛口语，皆曰‘宋阿罩’。后至李贼破城，帝后并缢，竟以天下送之。李之小字曰枣儿，讹言传送阿罩者，以上声读去声也”。②清代昆山地区“乡中长老言：‘潮至夷亭出状元’……。是时黄由魁天下。次举，乡中又藉藉言潮水至夷亭……，卫泾又魁天下。”③“姑苏阊门有伍子胥祠神像，立而不坐，坐则必毁。时有童谣曰：‘若要伍公坐，须待二兄来。’及况公钟为太守，入祠见之，曰：‘不可使神久立’。遂易以坐像，自是不后毁矣。”④ 以上数例，说明谶语在吴地民间是广为流传的，这些谶语都有神奇的作用，有的可以断人生死，有的可以测国命运，有的可以言灾患祸害，有的可以决福禄寿命。总的来说，这些语言都有十分灵验的预测作用，它们能够传达神灵的旨意，把事物的最终结果在其未发生时就表露出来。

---

① 《古谣谚》卷六十三引《辍耕录》卷九。

② 《古谣谚》卷五十二。

③ 《古谣谚》卷四十五引《野客丛书》卷十三。

④ 《古谣谚》卷五十一引《尘余》。

占谚是一种从古代占卜活动中产生出来的神秘的先验性语言。所谓占卜，即是对客观征候——“兆”的预测。出于迷信观念，古代的人们常常把兆与人的命运、活动机械地联系起来，认为兆的特征及其变化，对人的社会生活和社会活动，甚至人的生命安危都有着一一的对应关系，因此，兆对占卜有着决定性的作用，有何种兆就会产生何种占卜的结果，这就是占卜的主要特点。我国古人对兆十分重视，如古书记载：“樊将军哙问于陆贾曰：‘自古人君，皆云受命于天，云有瑞应，岂有是乎？”陆贾应之曰：‘有。夫目瞤得酒食，灯火花得钱财，午鹊噪应行人至，蜘蛛集而百事喜。小既有征，大亦宜然。”① 这说明在古人心目中，兆与人事之间的关系是十分密切的。随着历史的推移，占卜的形式日益增多，从较为原始的筮卜和骨卜，发展为看相、算命、扶乩、望气、风水等各种迷信活动，还有很多民间的占卜活动，如识兆等等，尚未进入到较为系统的阶段，而是仍然停留在比较简单、原始、分散的基础上，而且与现实生活紧密结合，因此，它们与一般的迷信活动还是有着一定的区别。

吴越地区很早就盛行占卜活动，如据《越绝书》记载，吴王夫差之时，就请太宰来为自己占梦，后来诚实的公孙圣还因为在为他占梦时说了真话，终于丢了性命。② 由于吴越民间的传统巫风，看相、算命、扶乩等迷信活动也一直十分盛行。为了使这些迷信活动更有说服力和真实感，同时也为了使这些迷信活动更有利于仿效和传播，当地一些从事这方面活动的人就把他们的占卜结果编成占谚，使之在人民群众中广泛流传，也有的是当地群众根据自己识兆方面的经验，发挥一定的想象，编制出一些占谚来作为识兆经验的总结，这些占谚虽然与算命、看相等迷信活动中得出的占谚有所不同，但是它们的主要依据同样是先验性的，非科学的，因此，它们大多数也只能是迷信类的预言，而并非科学的结论。

---

① 《小说》。

② 参见《越绝书》卷十。

吴越地区民间占谚大致可分为物候占谚、人体占谚和人事占谚三个方面的内容。物候方面的占谚包括农业、气象、生物、环境、生活等许多方面，其中的一部分具有一定的科学道理，特别是一些农业、气象方面的占谚，它们并不具有迷信色彩，其他另有相当的部分，则是带有一定迷信性的，如当地民间遇到早晨喜鹊叫，就有这样的占谚："听见喜鹊叫，客人就来到。"喜鹊叫与客人到本无什么联系，因此此话并不一定能够应验，然而当地民间却认为这是一句十分可信的占谚。"喜鹊叫"这一征候有时还会产生不同的占谚，如浙江人说："喜鹊叫，媒人到，哥哥讨嫂嫂，妹妹有人要。"而上海川沙一带人则说："喜鹊叫，酒肉到，爹爹出门赚元宝，妈妈添弟弟，哥哥讨嫂嫂，姐姐坐了花花轿，囡囡吃运好，一年到头喜酒吃不了。"猫和狗自动跑入人家家中，当地民间则有"猫投穷，狗投富"的说法，意思是猫进入的人家会穷困，狗进入的人家会富裕。人见到蜘蛛，汉代的陆贾认为是"百事喜"，而唐代权德舆认为是夫妻团圆的喜兆，他说："咋夜裙带解，今朝蟢子飞。铅华不可弃，莫是藁砧归？"① 而按江苏无锡地区的说法是"早见蜘蛛有喜，夜见蜘蛛霉气。"认为早晨见到蜘蛛是吉兆，而晚上见到蜘蛛则不利。无锡人对夜里狗哭的现象十分畏惧，他们认为狗的眼睛能看见鬼，如果夜里狗叫，就会有鬼进屋，所以流传着这么四句话："鬼要捉人，狗眼看清；夜里狗哭，鬼要进屋。"除了动物方面的物兆占谚以外，其他方面的物兆占谚也很多，如蜡烛上结了灯花，金华人就说："咋夜开灯花，今天财帛来我家。"要是灯花有颤动，宁波人就说："灯花跳，元宝到。"他们认为这些都是吉兆。

人体占谚是在对人的面相、手相、骨相以及人体某些生理现象进行占测的过程中产生的迷信话语。例如人的眼睛常会因为疲劳而产生不自觉的跳动，对于这种情况，迷信的人们便认为它与人的祸福灾祥有着一定的联系，因此就产生了许多有关这方面的占谚，

① 权德舆《玉台体》。

如上海奉贤的人们说："左眼跳，酒肉到。"松江县的人们则说："左跳财，右跳喜。"也有的地方则说："左跳灾，右跳喜"，"上跳财，下跳喜"等等。虽则说法各有不同，但是他们都认为眼睛跳与人的生活事件有联系。又如打喷嚏乃是人的一种生理现象，与人的社会生活并无关系，但是迷信的人们也把此两者牵扯在一起，制造出许多打喷嚏方面的占谚，当地民间常说："一嚏有人话，二嚏有人骂，三嚏有人说好话。"在他们看来，打喷嚏与有人提及自己有关，而打喷嚏的次数多少又与提及自己好的方面还是坏的方面有关，这种联系实际上是一点根据也没有的，但是人们却常常认为此话能够应验。认为打喷嚏是有人说起或想起自己的思想，实际上早在商周时代就产生了，如郑笺《诗经·终风》云："今俗人嚏，云人道我，此古人之遗语也。"明代冯梦龙收集的《挂枝儿》中，更有《喷嚏》一首，把这一现象描写得淋漓尽致："对妆台忽然间打个喷嚏，想是有情哥思量我。寄个信儿，难道他思量我刚刚一次。自从别了你，日日珠泪垂。似我这等把你思量也，想你的喷嚏儿常似雨。"

看相迷信在我国有很悠久的历史，《左传·文公元年》记载："王使内史叔服来会葬。公孙敖闻其能相人也，见其二子焉"。又如刘敬叔《异苑》记载："陶侃左手有文直达中指，至上横节便绝。占者以为过此贵不可言。"吴地民间看相的风气盛行，因此制造了各种各样的手相、面相占谚。如浙江玉环县流行的《十螺歌》，是一首有关手纹方面的占谚："一螺富，二螺卖麻布，三螺捉狗污，四螺甩刀枪，五螺杀爹娘，六螺六，种萝卜，七螺七，讨米丐，八螺八，做菩萨，九螺九，做太守，十螺全，中状元。"另如关于眉毛的占谚："眉毛弯弯，必坐牢监。"皱纹的占谚："额上多皱纹，必是劳碌命。"颧骨的占谚："女人颧骨高，杀人不用刀。"头发的占谚："少年半白头，一年衣食不用愁。"腮脖的占谚："短颈阔腮无情义。"身高的占谚："人短三寸，不好攀主客。"眼神的占谚："两眼碧波青，不是好人心。"表情的占谚："面上笑嘻嘻，不是好东西。"痣的占谚："一痣

在嘴，有汤有水；一痣在腰，骑马挂刀；一痣在头，讨饭入流；一痣在脚，八抬八撇；一痣在手，偷鸡摸狗”等等。凡是人体所有各个部分，以及各种体态、表情、动作、神色、生理现象，都可以制造出五花八门的占谚来。人体占谚有时还可涉及两个人的形象，如“女儿像娘，金子打墙。”把女儿来与母亲作比较，然后再与现实生活相联系。

还有一种是人事占谚，它主要是从算命等迷信活动中产生的，这方面较多的是有关生肖、婚姻、爱情等方面的内容。如“男子属羊，不带米粮，女子属羊，哭断肝肠。”“男大三，金银山，”“女大三，屋脊坍。”民间还有各种生肖相配方面的占谚，如“红蛇白猴满堂红，福寿双全多康宁，赤兔黄狗古来有，万贯家财赛北斗。”

占谚虽然与看相、算命、占卦等迷信活动有非常密切的关系，但是占谚也常常被用到农业气象、岁时节令、人生礼仪等各个方面，对人们的经济生产和生活娱乐产生一定的积极作用。如当地农民说：“三月三日晴，桑上挂银瓶。”“三月三落雨，落到蚕头白。”有了这条占谚，人们就能掌握气候的变化情况，合理安排农事活动。又如苏州农民在三月三这一天，有占谚道：“田鸡叫在午时前，大年在高田；田鸡叫在午时后，低田不用愁。”说明这一天里田鸡的鸣叫时间对农事有极大的影响，要是田鸡叫在午时前，地势高的田会收成好，而要是田鸡叫在午时后，则地势低的田会收成好。这些虽然也只是凭狭隘的经验进行预测，但是它毕竟有一些科学的道理，与纯粹的迷信瞎说有所不同。用于农业岁时方面的占谚还很多，如“三月三，蚂蚁不能上灶山”（苏州），立夏日，“檐前插青丝，农夫休望晴”（临安），端午节，“端午不吃蒜，要被鬼来钻”（武义）等等。在某些人生礼仪的场合，也常常会用到一些占谚。如做生日，绍兴、宁波等地的人都有这样的说法：“三十不做，四十不发。”意思是三十岁一定要庆贺一番，因为它是人生旅途中一个重要阶段，三十岁意味着“而立”之年的开始，它是成就事业的起点。又如湖州地区，女

子三十六岁做生日，有“若要富，要穿娘家一条裤”的说法，因此到了此日娘家除了送寿糕、寿桃、寿面等礼品外，还要送上一条裤子，以表对女儿的关心和怀念。到了六十六岁，浙江很多地方人们都把它看成是人生的一个关口，因此产生了这样的占谚：“六十六，阎王老爷请吃肉。”意思是六十六岁要特别当心，不然会遭到阎王的拘捕，丢失性命。后来人们想出了禳解的办法，就是在六十六岁生日那天，由女儿或过寄女儿烧好六十六块肉，送给过生日的父母吃，吃了六十六块肉，就躲过了六十六岁这一关口。于是江浙民间又产生了这样的占谚：“不吃六十六块肉，要掉一身肉。”

占谚、谶语等预言形式与祝辞、咒语有着相同的特点，那就是在迷信的人们看来它们都具有一定的灵验作用，这些语言一经说出，便会得到兑现。同时，它们都有着神奇的交感能力，它们是人与神，人与物，人与一切自然或超自然物之间对话、交谈的符号和工具。因此，人们相信它们能够左右人的命运，并且也能对客观外界的一切事物产生神奇的“语言效应”。但是，占语、谶语等预言与祝辞、咒语也有一定的区别，祝辞、咒语往往是对现实的要求，而占语、谶语却是对未来的预测；祝辞、咒语是人们自己希望怎样去做，而占语、谶语却是要求人们应该怎样去做；祝辞、咒语一般都是个人愿望的自白，而占语、谶语却是一种集体无意识的表征。当然，在民间实际运用之时，祝辞、咒语和占语、谶语之间常常没有明确的界限，有的甚至根本就难以分别，它体现了民间各种语言现象之间交融混合的性质。

第五节　吴越地区民间迷信语的主要特点和表达方式

吴越地区民间迷信语作为一种特殊的语言现象，有其自身的一般规律和主要特点，也有其自身的一些独特的表达方式，它们构

成了这些迷信语独特的个性风貌，也划出了它们与一般语言现象之间的主要区别，因此，很有必要对它们作些具体的分析。

一、主要特点

吴越地区民间迷信语一般具有如下几个特点：

（一） 谣诀体。吴越地区民间迷信语一般都采用谣诀体的形式，所以有时人们亦把它们划入到歌谣或口诀的范围之中（但是它们与一般的歌谣口诀大有不同，这主要是在于，它们带有很强的迷信色彩，它们都是为着实现和达到某种宗教方面的意图，而不是像一般谣诀那样或是一种艺术品，或是一种科学的工具）。它们在形式上比较规整，如口彩大都为四字，像“多福多寿”、“一路顺风”、“吃剩有余”、“丰年大喜”等等，也有的是二字体，如“发财”、“大发”等等。其他的祝辞和一般的咒语虽然有些比较散体化，但大部分字句组合一般也有一些规律，如祭灶祝辞“灶君上天说好话，灶君落地保平安”，这是两个七字句。治眼疾咒语：“烂眼鲫鲚，抓来就杀，烂眼鳑鲏，抓来饲鸡”，这是四个四字句。也有其他三字句、六字句或由各种字句搭配组合成的谣诀体。至于谶语和占谚等预言形式，由于它们一般都不是随口说出，而是多次推敲、提炼的产物，因此比祝辞和咒语更为规整一些。作为谣诀体，民间迷信语在语言形式上比较口语化，一般都较为简短、顺口，有的甚至含有很多语气词，如舟山渔民用来“啐魂灵”的咒语：“啐！啐！啐！魂灵走进！”诸暨一带用来治小儿跌交的咒语：“咄！咄！咄！吓狗哩。”也有的全部是语气词，如“住！住！住！”“去！去！去！”等等。它们都是人们生活中常用的语言，由这些语言组成的字句，当然只能是民间流行的歌谣口诀，而不可能是文人所作的诗词雅句。作为谣诀体，它们还体现了一定的音乐性，字句有一定的韵律，而且具有声调，如“一拜天，二拜地，三拜城隍并土地，童男子囡囡求雨天欢喜，滴滴落勒苗地里”。这是押 i 字韵的求雨祝辞。如“老鸦叫四方，有祸别人当，别人当不起，老鸦自当自，老鸦头上生个大疔疮”。

这是押 āng 字韵的解魇咒语。很多祝辞、咒语和预言念起来还有一定声调，抑扬顿挫，回环往复，特别是长音的运用，使这些语言吟诵起来颇有韵味。

吴地民间迷信语之所以要采用谣诀体的形式，主要出自两个方面的原因，一是由于谣诀体顺口、简短，念起来琅琅上口，因此容易记忆，也便于流传。不论是祝辞、咒语还是预言，在运用时往往不是人们自己的即兴发挥，而是对一种语言模式的仿效，这些语言一般都是前代流传下来的，因此，这就需要人们去学习、模仿，而采用了谣诀体的形式，对学习、模仿则是十分有利。另外一个原因是由于谣诀体具有一定的韵律和声调，它会大大提高人们对这种语言的信任感和神圣感，这样，就有助于确立它在人们心目中的崇高地位。有人早就指出："野蛮人对于'韵'，往往抱着神秘惊奇的崇拜态度……只要说来或念来而声调铿锵，字句搭节，他们就会油然生信。"①有韵有调的语言，可以影响人的感情，具有很大的感染力量，因此，吴地民间迷信语采用了谣诀体的形式，就会大大提高人们对它的崇拜、信服和感动程度。

（二） 仪式化、动作化。吴地民间迷信语在运用之时经常伴有一定的仪式和动作，这是它的又一个重要特点。所谓仪式，是指为了达到某种目的而安排进行的一整套活动程序，它把人的活动、语言等编制成为一种固定的模式，以此作为人们实现某种目的时所用的手段。与迷信语相联系的仪式，主要是一种带有迷信色彩的程序形式，如结婚时的撒帐仪式，丧葬时的哭丧仪式、安葬仪式，以及民间一些迷信活动如请神、祭祖、求雨等所用的许多仪式等等。这些仪式都是为实现某些宗教迷信的目的服务的，或是为了求取吉利，或是为了禳解灾疫，或是为了寻求神鬼的保佑，因此，这些仪式在进行时，人的一举一动，一言一行，都要经过精心地挑选、安排，千万不能说错或做错，而且也不能随便更改或交换，正是由

① 何植三《读"医事用的歌谣"》，载《歌谣》周刊合订本第2分册80号。

于这种原因，一定的仪式便和一定的祝辞、咒语结合在一起，有何种仪式就有何种祝辞或咒语，而何种祝辞或咒语在使用之时，也总是伴随着何种的仪式。我们以上谈到的很多祝辞和咒语，都有相应的仪式活动，这里再试举几例，以说明吴地民间迷信语与迷信仪式之间的密切联系。如浙南一带民间长期盛行迎龙求雨活动，它有一整套的仪式，其中又穿插了很多祝辞、咒语。迎龙的队伍一般都较庞大，前有龙王像和龙王座椅，由六到十二个人抬着，还有挑祭品的、唱念的数十人，后有铳队、龙刀队、单枪长矛队等等，队伍经过县衙、府衙门口，衙门官员不论职位高低，都要出来焚香跪拜，经过村庄，村民们也要焚香点烛，摆供设祭，男童们唱祝辞道："龙来了，有饭吃，龙来了，下雨了。"有时是由父母带着孩子跪拜，一边唱祷文道："一拜天，二拜地，三拜城隍和土地，童男子囡囝求雨天欢喜，滴滴落勒苗地里。"村民们这时可请迎龙铳队到村里巡绕一圈，意逐疫驱邪，这时又念咒语道："龙铳到，妖难逃，龙铳连续响，妖魔一扫光。"迎龙队伍请到了龙王回来以后，村中要举行各种庆祝活动，妇女们还要举行"摸龙"活动，这时各种龙灯都拿出来，妇女们一边钻龙门，摸龙须，一边唱祝祷辞："女人堕落身，七世贞节修男身；女人堕落身，要转男身求龙门。婆婆拉媳妇，婶婶拉姑嫂，天赐龙门候村口，钻，钻过龙门头，跳，跳落堕落身。嫂爱龙须摸两把，婶要龙角抚三下，啊哟哟，笑哈哈，嫂摸龙角嘴边挂，婶抚龙角头上安，我做须眉男。你做状元郎，啊哟哟，笑哈哈！"又如浙南山区在杀猪时，要先行拜猪栏神的祭祀仪式，有的地方养猪户用三张利市纸，沾上一点猪血后焚烧掉，点三炷香，朝天三拜，口中念道："这生作猪，下世变人。"有的地方养猪妇在门口喊："猪归罗！"表示猪魂不走，年年有猪可杀。

另有很多祝辞、咒语虽然并不与仪式活动有联系，但是却伴随着一定的动作。语言和动作，是巫术赖以实施的两个主要工具，行术者一方面要利用语言来与自然或超自然力进行"对话"，一方面

也要利用动作来对自然或超自然力实行“措施”，因此，巫术语言和巫术行动常常为了同样的巫术目的而结合在一起。例如要赶鬼，行术者就一面念叨驱鬼的咒语，一面用刀乱砍，用棍乱戳，言语和行动双管齐下。又如要求财，行术者也要一面说着嘏辞祝语，一面用扫帚扫垃圾进门，算是招来了财宝。总之，语言和行动是实现巫术目的的两种基本手段，它们常常结合在一起。我们看到吴地民间在念说或吟唱祝、咒辞时，一般都有伴随动作的情况：如金华地区在拔秧时，一边念诵“秧苗认得家门，丰收从此入门”的祝辞，一边从田里拔出一把秧苗扔到门上，表示秧苗已经进门。上海南汇地区在巫师治疟疾病时，一边嘴念：“捉脱侬，杀脱侬”的咒语，一边用涮马桶的溷筅敲打患者，或者用刀或锁在病人身上比试几下，也有的是用芦苇杆量患者的身体，然后将芦苇一折两段，插在粪坑边，一边说：“塞侬粪坑里！”另如，念治烂眼咒时要让患者的眼睛先朝天看，再朝地看，用手作挖眼的手势，挖好再作扔掉的动作，这样就算去掉了引起烂眼的邪祟。念驱小儿跌交惊吓咒时，长辈们要同时用青布擦着小孩受伤的部位，一边提着小孩的耳朵，或者叫小孩在跌倒处狠狠重踏几下，撒上一泡尿。一些谶语和占谚，虽然不像祝辞、咒语那样直接伴有仪式或动作，但是它们实际上是占卜、算命、看相、扶乩等迷信活动的产物，因此，从它们的起源上来看，与仪式和巫术动作也是有密切联系的。

（三） 神秘性。民间迷信语是在语言迷信、语言崇拜的心理基础上产生的，迷信的人们认为这种语言具有一定的魔力，而这种魔力是否能够得到真正的实现，发挥真正的作用，这既取决于人们对它的忠诚、信仰程度，人们越是忠诚、信仰它，它就越能发挥自己的作用；同时也取决于人们对它的保密、神化程度，人们越是对它保密、神化，它的有效性也就越高，如果不遵从保密的原则，让它公开于众，人们便认为它就会受到别人的影响、干扰而失灵，甚至别人一旦知道了这种语言，还会反过来陷害自己。由于这些方面的原

因，民间迷信语一般都带有浓厚的神秘色彩，吴地民间迷信语的实际运用完全可以证明这一点。例如，吴地民间念某些祝辞、咒语时往往要避人耳目，不能让别人听见，很多咒语是默诵式的，很少发出声音，有的虽然有声音，但是没有语义，谁也听不懂。一些谶语和占谚，更是说得模棱两可，使人难以理解。如"局缩肉，数横目，中国当败吴当复。"要是不知道"局缩"是指此语说了若干年后才应验的元帝的性格，要是不知道"横目"是指横过来看的"目"字（即"四"字），而这又是隐喻四十年后吴国复辟的未来情况，那么，即使是才智过人，恐怕也是难窥其妙的。祝辞、咒语等还十分忌讳念错，故一般逢年过节，祝辞、咒语都要由经验丰富的长者来说，特别忌讳小孩说错话。在看病或施术时，咒语也一点不能念错，否则就会失灵。陈原说："符，这是书写的语言——看上去似懂非懂的图形文字，咒，这是口头的语言——听起来似懂非懂的神秘语言。……他有仇人，他想让他的仇人气绝身亡或猝然暴死，那么，他只须念一套适当的咒语。但是，假如他在念咒语时念错了一个字，那么，在很多场合，这咒语就会完全失灵。"①因为咒语等迷信语一旦产生，就有着一定的神圣性，它可以被人模拟仿效，却不能被人随意篡改，如果有了改动，这种语言就失去了神圣的性质，那么当然就不会再有灵验性了。有时，甚至念诵的遍数也对迷信语的效力产生一定影响，许多咒语都要连念七遍才算有效，遍数少了，无法达到语言神秘力量所需要的程度，那么语言也不能得到应验了。

（四）地方性。吴地民间迷信语虽然同其他地区的迷信语一样，以较为统一的迷信心理为基础，但是在民间实际运用时，却显出了较强的地方性特点，它们反映了当地独特的经济方式、民俗生活、信仰传统、语言习惯，也表现了当地独特的社会风尚和人情世态。由于江南地区地域广阔，因此即使是其本区内各地的群众，也

① 陈原《社会语言学》，第341页，学林出版社1985年。

显示出在经济、文化、习俗等方面的不尽相同，以致他们对同一事物或事件，也会产生出许多内容不同的民间迷信语形式，这就是吴地民间迷信语地方特征的主要表现。例如，绍兴地区民间都喜欢生男孩，他们把男孩称作“官”（过去长大能当官的当然是男孩而非女孩，故有此说）。每当女人怀孕，其母就要送鸭子，鸭子煮熟后放在罐子里，一进门就喊道：“鸭罐来哉！鸭罐来哉！”其中的意蕴非吴语地区的人是难以理解的，而吴地人们却深解其意，因为“鸭”与“阿”相谐，“罐”与“官”相谐，“鸭罐”即是“阿官”，这就是由地方风俗和地方语音而形成的特殊迷信语。又如台州一带的渔民重视冬至节，出外的人于此日要赶回家祭祖，各家早晨起来要捏糯米丸子，叫做“冬至丸”，“冬至丸”是一句口彩，因为这一带“丸”与“圆”是谐音，“冬至丸”即是“冬至圆”，象征着冬至日一家团圆之喜。如果不知这里的风俗和语言，那么这句口彩也就失去了意义。吴地以地方谐音而造出的口彩是很多的，如过寄孩子，寄父母要送见面钱，还要准备包袱、须领和肚兜三件礼品，“包”谐“保”，“肚”谐“大”，因此，这就是一句“保领大”的口彩。可是按照非吴语系统的其他语言来念，“肚”与“大”并不相谐。又如当地民间结婚，有要新娘点烟的习俗，新娘点着了烟，大家就一齐说：“烊了！烊了！”“烊”在吴语中是“点着”的意思，它与“养”相谐，这是讨新娘结婚后早日生养孩子的口彩。另外，很多祝词、咒语、占语中，方言土语的运用十分之多，如治红眼咒中的“鲫鳑”，治蜈蚣咬咒中的“百脚”，治天疱疮咒中的“霍闪”等等，这些都是吴语方言词汇，它们的运用，使祝词、咒语、占语增添了很多的地方色彩。

由于本区各地不同的风俗习惯、信仰传统而形成的民间迷信语之间的差异现象也很常见，如大年初一，吴地民间都喜欢放炮仗，但其习俗及祝辞却形式不一，苏州人喜欢放三响，称作“高升三级”，嘉兴人放四响，称作“福禄寿喜”，有的地方是放六响，称作“六六顺”，也有的地方一响足矣，称作“炮仗一响，黄金万两。”对于一些

识兆、看相的占谚，各地的人们也是众说纷纭，各执一端，如浙江玉环的“手纹占谚”《十螺歌》：“一螺富，二螺卖麻布，三螺捉狗污，四螺甩刀枪，五螺杀爹娘，六螺六，种萝卜，七螺七，讨米丐，八螺八，做菩萨，九螺九，做太守，十螺全，中状元。”而上海县的“手纹占谚”

	静安区	杨浦区	上海县	宝山县	崇明县	松阳县	萧山市	丽水市	嵊县	景宁畲族自治县
一螺	富	巧	巧	巧	好	巧	穷	穷	穷	穷
二螺	穷	转	转	转	巧	拙	富	富	富	富
三螺	捉狗屎	回勿转	回不转	别勿转	拖棒头	捏棒过田缺	扶狗屎	卖酒醋	开当铺	骗鬼脱布裤
四螺	开当铺	挖门闩	扯篷船	拖棒头	差勒转勒转	咚哨度①	磨豆腐	开当铺	卖豆腐	卖豆腐
五螺	身穿绫罗	富	富	穷	富	担豆腐	磨刀枪	骑白马	捉狗屙	挑马桶
六螺	身穿绫罗	穷	穷	富	穷	跌落水	杀爹娘	管天下	倒大路	背刀枪
七螺	银子四脚箩	做相公	做相公	做相公	长工	拉不起	银子用簟箩	杀爹娘	磨刀枪	杀爷娘
八螺	银子四脚箩	骑白马	骑白马	骑白马	相公	骑白马	银子用簟箩	背柴卖	杀爹娘	走广宽②
九螺	磨刀枪	乘官船	卖胡葱	卖胡葱	挑菜卖胡葱	管天下	讨饭无淘箩	做太守	骑白马	做太守
十螺	杀爷娘	挑来填宅基	掮只臭马桶	挑泥填宅基	死仔呒地基	无片瓦	讨饭无淘箩	中状元	管天下	中状元
十箕	前堂吃饭后堂玩	挑来填宅基		挑泥填宅基	死仔呒地基		前塘吃饭后塘嬉			做相公

① 咚哨度，锣鼓声，指办喜事。

② 走广宽，叫化子。

《看手螺》却说："一螺巧，二螺转，三螺回不转，四螺扯篷船，五螺富，六螺穷，七螺做相公，八螺骑白马，九螺卖胡葱，十螺掮着臭马桶。"同样是九螺，一则为"做太守"，一则为"卖胡葱"；同样是十螺，一则为"中状元"，一则为"掮着臭马桶"，差别实在是太大了。下面再举一些吴越地区不同地方的手纹占谚进行比较(见前页表)：

二、表达方式。

吴地民间迷信语大部分是以直陈的方式来表达语义的，如要驱赶昆虫，人们就说："苍蝇蚊虫出去！蛇虫百脚出去！"如要希望发财，人们就说："金银财宝，滚进门堂。"如要占卜兆象，人们就说："喜鹊叫，客人到"。如要婚姻美满，人们就说："白头到老。"等等，这些语句都是直接表达说者的愿望、要求和思想，说者心中怎么想，口中就怎么说，这就是直陈的表达方式。但是吴地民间还有很多迷信语却与上述情况不同，它们大都采用一些转弯抹角的方法，或者改换说话的方式，以此来把语义隐约地表达出来。这是因为，迷信者们往往将这种语言看成是与神秘力量有关系，它们或是代表神的意志，或是人们对神秘力量的呼唤，因此，它不应该像普通语言那样直截了当，一览无余，而必须是隐隐约约，模棱两可，或者是必须借助于某种事物而隐喻出来，只有这样，才能显示这种语言的神秘、灵化的特征，才能显示这种语言的无比力量。

经过对吴地民间迷信语的粗略分析，我们认为以下一些方式在吴越地区民间迷信语中经常出现：

（一）对答。很多迷信语的意思很明白，一个人完全能够表达清楚，但说话者却偏要通过两个人来完成，形成一问一答的对答方式。如妇女久婚不育，就要悄悄跑到橘林中，另一个人手拿橘枝，追打着她，边打边问："会生吗？"她便回答："会生的，会生的。"木匠为人装大门，主家要故意问："棺材阿抬得出？"木匠大声回答："出得出官，进得进财！"对答方式用得最多的是在叫魂的场合，吴地民间一般都认为一个人生了病或受了惊，会使魂灵失落，因此，就

要用语言去把它招唤回来，这种语言常常是由两人对说的。如松江一带在叫魂时，灶头上焚香点烛，黄昏后，家人叫着所要招回魂魄的人名："×××回来啊！"另外的家人便答道："回来了！"一面用灯烛四处寻找一些小昆虫，如蜘蛛、甲壳虫等，找到后用红纸包好，放在病人的枕头底下，连击床沿数下，说"回来了！"这样就算招回了魂灵。如果小孩受了惊，当地人们是在灶上放一只饭碗，碗口蒙上纸，一人站在灶前，一人坐在灶后，站者喊"某某来啊！"坐者答："来啰！"连续呼应四十九次，受惊者的魂灵就算招回了。这些语言之所以采用对答的方式来表达，原因是多方面的，但是总的说来，就是要证明这种语言，尤其是应答方语言的非同一般，它们或是神对人的启示，或是祖灵或失去了魂灵之人对亲人的回音，因此，在应答式的迷信语中，实际上应答的一方往往被看成是代表着一种神秘的力量或者神鬼的旨意。

（二）藏意。藏意是指明明可以明确地表达语言意思，而说话者却把本意隐藏在某种句子形式里，使人们要经过揣摩、猜测才能看出其中之意，这种事例在吴地民间的迷信语，特别是一些谶语中也是常见的。如前引清代谶语"若要伍公坐，须待二兄来"之句，实际上是说要等到况钟来后伍子胥神才肯坐下之意，但是句中只说"二兄"，把"况"字一拆为二来使用，意思就不明确了。再如前引"局缩肉，数横目"之句，"横目"是个"四"字，隐喻四十年后元帝将兴于江东，这也是把本意隐藏起来，运用一些文字游戏的方式来引起人们猜测、揣摩的例子。迷信语中所以要运用这种藏意的表达方式，主要目的不是为了让人们猜谜助兴，而是有其宗教上的原因，因为，神秘的语义不可能十分固定、十分明确，它往往是对人的一种启示，一种指点，而本义则要靠人们自己去意会，这样才能显示语言的神圣性。当然，这种语言实际上是迷信的人们自己故意制造的，以此来对这些语句作出圆滑的解释。

（三）谐音。吴越地区民间迷信语中以谐音方式来表达语义的

情况极为多见，在上面谈到迷信语的地方性时，谐音问题已经有所涉及，这里再试举几例说明之：如上海奉贤地区，不育的妇女希望得子，就在中秋节的晚上悄悄走到别人的瓜田里去偷南瓜，偷到后即抱着南瓜睡觉，口中念道："留籽，留籽！""籽"是"子"的谐音，表达了妇女渴望生子的迫切愿望。又如，苏州含山一带有"轧蚕花"的习俗，到了此日，人们互相你挤我拥，热闹非凡，在这一天可以随便摸妇女的乳房，口中还说："摸发摸发，越摸越发。""发"本是吴语中的一个语助词，此处与"发财"之"发"谐音。再如，江南民间的《扫尘歌》中有祝辞"掸尘了，掸尘了……"。（见前引）"尘"与"陈"相谐，掸去了"陈"旧的东西，就会给人们带来好运。在古代的一些民间谶语中，谐音的例子也很多，如明时的谶语"宋阿罩"，是暗喻天下将送给李自成的意思，其中"宋"与"送"相谐，而"罩"又与李的小名"枣儿"相谐，这种谐音方式是十分巧妙的。又如："宋未下时，江南谣云：'江南若破，百雁来过。'当时莫喻其意，及宋亡，盖知指丞相伯颜也。"① 这里"百雁"与丞相之名"伯颜"相谐。谐音被民间迷信语所大量采用，这同样有着宗教信仰方面的原因，语言中有了谐音，其意思就比较隐晦，这样，就更能体现语言的神秘性。

（四）影射。这里所谓的影射，是指一种语谜现象，"射"，即是猜谜的意思。影射的主要特点是某些语义不是通过语言的形式直接表达出来，而是通过一些物体的名称或物体名称的组合来暗示。这些物体的名称或名称组合与所要表达的语言在语音上有着相谐关系，因此，实际上影射也是一种谐音的方式。如吴越地区民间结婚之日，要请贺客吃四样食物：红枣、花生、桂圆、橘子，这四种食物的名称中各取一字："枣"、"生"、"桂"、"子"，再使"枣"与"早"、"桂"与"贵"相谐，就变成了"早生贵子"这句口彩。这里虽然没有语言形式出现，但其实是一种语谜，影射着一定的语义，因此，这实际上也是一种语言现象。又如浙江沿海地区过年要吃鱼，影射"年年有

① 《古谣谚》卷六十三，中华书局1988年。

余”，有时鱼只吃中段，留着头尾，叫做“有头有尾”，有的地方专门留鲞鱼头，叫做“有想头”。大部分吴越地区人们都在过年时吃年糕，即是影射“年高”。由几种物体名称组合而成的口彩也很多，除了以上所举的“早生贵子”以外，还有包袱、项领、肚兜组合成的“保领大”，赤豆、黄豆、青豆、绿豆、黑豆组合成的“五头俱全”等等。

（五）象征。吴越地区民间迷信语中有时还用象征的方式来表达意思。象征与影射一样，也不是直接通过语言来表达语义，而是用某些物体来暗示。但是象征所用物体的名称与所要表达的语言之间并无谐音关系，而是通过这些物体在特征、性质上与所要表达的语言之间有所相似来构成象征关系。例如，有些地方在小儿第一次吃奶时，要按次序先尝过黄连、勾藤、盐，然后再尝糖，黄连味苦，勾藤缠绕，盐味咸涩，这些都象征着人生道路的苦难和艰险，糖味清甜，象征着人生道路的幸福甜蜜，组合在一起就有“先苦后甜”的意义。舟山一带渔民捕鱼之网，一般要由一百二十多爿小网拼连而成，当地民间风习是，第一爿网要由孕妇拼，因为孕妇会生子，象征着“生”和“发”，这样就讨了“会生会发”的口彩。另如过年吃黄豆芽象征“如意”，吃蛋饺象征“元宝”，吃十大碗象征“全福”等等，也都是利用事物在形状、颜色、数量等方面的某些特点，来象征吉祥幸福的语义。

以上我们介绍了吴地民间迷信语中比较常用的一些语言表达方式，总的说来，这些方式的采用都是为了以比较委婉、曲折的手段把意思间接地表示出来，而这样做的主要目的，是出于宗教信仰上的需要。但是，这些语言在民间广泛流传以后，其表达方式上的宗教性质逐渐脱去，它们逐渐进入了人们的审美领域，发展成为一些人民群众所喜闻乐见的民间艺术形式。

第六节　吴越地区民间迷信语的发展演化

通过以上几节的论述我们已经能够比较明确地了解，民间迷信语是远古时期语言灵物化的产物，它反映了人们对于语言迷信和崇拜的思想观念。这种特殊的语言现象，并没有因为历史的进程已经发展到了比较先进的社会阶段而完全消除，相反地，它还经常地保留在人们的现实生活之中，有时甚至仍然是十分活跃的。这是因为，作为一种代表一定思想观念的社会现象，迷信语的存亡并不一定与社会发展的进程完全同步，它经常会印记在人们的思想中，被人们作为一种文化传统继承下来。我们在上几节中所举的有关吴地民间迷信语的实例，大部分是现今仍然活跃在人们口头的语言，有的至今还被当地人们认为具有一定的实际功用，这就可以充分证明这种语言的现实性质。

但是，吴越地区民间迷信语流传至今，在其形式内容、表现方法、运用场合等方面也并非一成不变，而是逐渐地发展演化着，这一方面是由于它本身需要适应社会的发展，因而不断地改变、修整它的形式和内容，另一方面，社会的各种现代因素，也在不断地影响它的发展，使之出现新的面貌，新的风格，甚至完全改变它自身的性质。也正是因为如此，它才能被现代社会的人们所接受，所理解，以致能够在现代社会中仍然具有一定的立足之地。

吴越地区民间迷信语的发展演化主要体现在这样几个方面：

（一）文字化。有着悠久古老历史的迷信语，在其产生之初都是口口相传，并无文字记录，进入文明社会以后，文字被用来作为一种记录语言的重要工具，这对迷信语的发展和流传也起到了很大的作用。迷信语代表着神秘的法力或神明的启示，因此人们希望将它保留下来，但如果没有文字，语言一说就忘，不利于记忆，也不利于后人仿效流传。有了文字以后，就可以把这些语言记录成

文，以便反复念诵，也便于今后为众人所习，使之广泛流传。特别是由于巫师、道士、僧人等神职人员的影响，迷信语逐渐从口语变成了符箓、偈帖、签文，这就更代表了迷信语文字化的发展趋向。

吴越地区民间随着文字逐渐被人们所掌握，以符代咒，以帖代祝的情况也是较为常见的。如龙泉一带的小孩夜里听了怪叫，人们就要画上一道竖写的“雷渐耳”之符，贴在小孩床前，并念咒语道：“夹上青云盖，左边三点金，车动龙身现，斤字斩妖精，耳听雷声响，万吓化灰尘。吾奉太上老君急急如律令，驱走邪妖精”。符是咒的代表，咒是符的诠释，符中“雷”字上部的“雨”为青云盖，“渐”字左部的“氵”为“三点金”，中部的“车”为“龙身现”，右部的“斤”为“斩妖精”，“耳”字与“雷”字加在一起，又代表“耳听雷声响”，此符把许多咒语串连在一起，拼成三个文字，这样便更能显示迷信语的神秘性。符是比较难于理解的，有时故意写得很奇怪，让人看不懂，其实仔细看来，也只不过是一些“敕令”、“太上老君”等简单的咒语罢了。吴地民间还经常用帖来写祝辞，这也是迷信语的一种文字化形式。如当地农民在置办一些新器具时，要贴上一些写着祝辞的字帖，稻桶上写的是“五谷丰收”，谷柜上写的是：“大有丰年”，水桶上写的是“川流不息”。以对联、条幅形式书写祝辞，也是吴地民间迷信语文字化的一种表现。例如浙江宁海一些知书识文的人士在新年或元旦之际，要写一些祝贺新年的条幅，一般都是成对的，如“新年开笔，诸事大吉”、“元旦挥毫，名获利高”等等。当地群众在祭祖、祭神等活动中，也经常要写上一些表示纳吉求福的对联，如祭祀灶神，对联就写上“上天奏好事”、“下地保平安”，然后把此联贴在灶神的神像前。

吴越地区民间迷信语文字化的形式是很多的，并不局限于上面所举的符、帖、联这几种，尤其是到了巫师、道士、和尚手里，迷信语往往变成各种神秘文字，除了符箓，还有专门写谶语的偈帖，写占语的签文等等。但是，这些神秘文字与民间迷信文字有很大的

区别，它们故意夸大语言和鬼神的神秘作用，宣扬封建思想、封建统治的合理性，因此，它们毫无可取之处，亦无人民性可言。

（二）艺术化。民间迷信语在其产生之初一般都比较简单、粗糙，人们主要追求它的实用价值和应验效果，至于形式上是否完美，语言上是否流畅，结构上是否和谐，这些审美方面的问题都并不重要。但是经过一个长期的历史发展过程以后，人们开始认识到只从功利上来考虑迷信语的意义是不够的，因为迷信语要发挥其作用，使得人们信服崇拜，就必须打动人心，使人在精神上受到感染；同时，迷信语要能够取得人们的承认并在民间广泛流传，必须要使它本身容易记忆，容易念诵，这样才能获得广大群众的喜爱。总之，迷信语要在人们心中取得一定的地位，延续它本身生命的存在时间，就要在语言形式上加工提高，使自己向符合人们审美要求的艺术化方向发展。正是在这种历史要求的促进下，民间迷信语的语言形式开始逐渐走向艺术化的道路。

通过前几节的论述，我们可以见出现代吴越民间迷信语一般都采用谣诀体的形式，结构整齐，富有音乐性，它在表达方式上也已不限于单一的直陈，而是采用对答、谐音、影射、象征等多种形式。除此以外，我们还可以看到如下一些吴地迷信语中经常采用的艺术手法：

铺陈手法：如浙江绍兴在正月举行的“甩火把”活动中所唱的祝辞：

火把甩得高，三石六斗稳牢牢；
火把甩到东，家里堆个大米囤；
火把掼到南，国泰民安心里欢；
火把掼到西，风调雨顺笑嘻嘻；
火把掼到北，五谷丰登全家乐。

祝辞中描绘了农民们甩火把时的欢快心情，先从东唱起，然后依次再唱南、西、北，一一铺陈叙述，这与《国风》中的铺陈手法运用如出一辙。

反复手法：如江苏太仓在元宵节晚上"照田财"活动中所唱的祝辞：

田财田财我伲来，我伲田里大棵稻，
别人家田里牛毛草。
田财田财我伲来，我伲稻箩像青山大，
别人家稻箩笔管粗。
田财田财我伲来，我伲棉花动担挑，
别人家棉花破烂潮。
田财田财我伲来，我伲罗朵鸭蛋大，
别人家罗朵钮头大。
……

祝辞中以"田财田财我伲来"为基本句，反复咏唱，颇有一唱三叹之感。

数字手法：数字手法在民歌中经常运用，这种手法也被吸收到祝词中来，如浙江嵊县在喜庆时所唱的《祝福歌》：

一要万代相传，二要一品当朝，
三要连中三元，四要世代荣昌，
五要五子登科，六要六国丞相，
七要七星高照，八要八仙过海，
九要九龙入水，十要荣华富贵。

把各种吉祥幸福之事用"一、二、三、四、五"等数字串连说出，

不但容易记忆，而且也很有趣味。

夸张手法：如苏州郊区插秧莳秧时所唱的祝辞：

> 莳稻唱只莳稻歌，莳稻上岸就活棵，
> 稻棵发得像碗口大，长个稻粒像豆能粗。

其中“稻棵”像“碗口大”，“稻粒”像“豆能粗”都是夸张手法的运用。

顶真手法：如上海地区的《节日送喜歌》：

> 锣鼓一敲响当当，府上的天井四角方，
> 四条金龙来戏水，当中有只荷花缸，
> 荷花缸中结莲子，莲子上面歇凤凰，
> 凤凰不歇无宝地，状元出在你府上。

此祝辞中，第四句句尾的“荷花缸”接第五句句头，第五句句尾的“莲子”接第六句句头，第六句句尾的“凤凰”接第七句句头。句头与句尾，运用一些词语连接起来，念起来就显得琅琅上口，并且也容易记忆。

咒语和预言中也有很多艺术手法，这里就不再一一列举。

（三）世俗化。从迷信语的思想根源上来看，它是原始时代语言巫术和语言崇拜的产物，是带有强烈迷信色彩的语言现象，它的主要作用，是为了使人们的思想意图得到宗教性的应验，使人们的希望要求得到虚拟性的满足。但是，当它随着历史的进程逐渐发展，逐渐在人民群众中得到广泛流传以后，它身上的宗教迷信色彩便开始逐渐褪色。由于科学技术的发展，人们文化水平和鉴别能力的提高，迷信语以往所包含的迷信观念以及它所拥有的神奇效力已被人们怀疑或否定，现代的人们不再像古时候的迷信信徒们那

样虔诚地相信祝辞会真的给自己带来好运，咒语会真的把疾病灾难驱除，也不像那些迷信信徒们那样虔诚地认为谶语和占谚真能决定自己的前途命运。但是，为什么现在仍有很多的迷信语活跃在人们口头呢？我们认为，这主要是因为这些语言在现代民间运用中，已经逐渐改变了自身的性质，它不再是一种神秘灵化的语言现象，而是演变成为一种富有一定现实意义的世俗语言形式，它逐渐从神秘的语言巫术走向现实的民间生活，走向人们劳动生产、生活习俗和审美娱乐的领域。随着这样的发展过程，其艺术性、合理性的成分也逐渐增加，因此，在现代人们的语言中，仍然保存着这些古老的文化遗迹。从吴越民间迷信语的情况来看，它的世俗化方向主要表现在这样几个方面：

（1）由迷信语发展成为一定场合中的一种助兴表演方式或游戏娱乐活动。在吴越现代农村和城市，很多祝辞、口彩都被用于热闹喜庆的场合，其主要作用不是为了向神祈福，而是一种助兴表演方式。如当地民间闹新房，要叫新娘点烟，点烟时，人们一般都要躲躲闪闪，或者吹风吹气，故意不让新娘把烟点着，最后点着了，大家就一起喊："烊了！烊了！"这只不过是一种热闹场合中的助兴节目而已，谁都不相信喊了此话新娘就真的会生孩子。生日时要吃寿面，主人挑起面后问"长吗？"大家齐声回答"长！"这也只不过是在生日之时说一些欢快之语，增加喜事气氛，并不是真的意味着主人就能因此而长寿不死。逢年过节，吴越农村常有上门唱送麒麟、送凤凰、送摇钱树、送财神、送吉祥图等喜歌的风俗，特别是乞丐和一些民间艺人，更是把唱喜歌视为一项专门的任务，唱完了就问主家要钱。这种现象与古代人们为了求神赐福而唱的祷文祝辞也有很大不同，唱者对这些祝辞并无特别的敬畏、崇拜心情，只是作为一种文艺表演的形式，而听者也不是为了因此就能得到什么财宝福禄，而是作为一种艺术欣赏或娱乐活动。还有一些迷信语则是变成了一种民间游戏的形式，如嵊县有这样的童谣："头白脸，二做

官，三皇帝，四吃屁，五丫头，六作当，七和尚，八大王，九罗汉，十乌龟。”这是儿童在做点人数游戏时所唱的歌，如果在古代，这首童谣会被看成是预言人们将来命运的占谚，而现在被点的人却谁都不会信以为真，只当是游戏玩笑而已。再如七夕时儿童念的“北斗七星七颗星，七月七日念得七遍好聪明”，过去把它看成是祝辞，而现在出现在儿童口中，也只不过是一种绕口令的玩乐方式而已。

（2）由迷信语发展成为鼓励劳动热情，协调劳动动作的手段。有些迷信语用于生产劳动场合，但其主要的作用已经不再是为了实现某种宗教性的意图，而是为了配合劳动生产的需要，如绍兴农村盛行的“甩火把”，太仓农村盛行的“照田财”，都是一些生产习俗活动，在这些场合中大唱祝辞，主要是为了使劳动中的人们精神振作，热情高涨，把更多的精力投入到劳动中去，提高劳动效率。再如，浙江台州地区，木匠造房上梁时要由一人爬上木梯，在上领唱贺词道：“脚踏木梯步步高，后步总比前台高……。”站在下面的木匠和杂工就应和道：“好哇！”每唱一句，应和一声，这样，就能协调劳动动作，使大家步调一致。

（3）由迷信语发展成为指导生活、解决生活问题的方法。很多迷信语，虽然带有一定的迷信色彩，但有时也含有某些经验或道理，因此，它们在实际运用之时，常会成为一种指导生活或解决生活问题的方法。例如吴地农村的许多占谚：“鹊巢近地，其年大雨”（上海），“岁朝东北风，五禾大熟丰；岁朝西北风，大小害农功”（苏州），“檐前插青丝，农夫休望晴”（苏州）等等，它们是根据一些生活中的经验得出来的结论，并不一定科学，但是它们往往能预测一部分气象情况，使人们作好思想准备，合理安排生产、生活问题。又如一些祝辞、咒语和占谚提醒人们及时做好某些事情，如《掸尘歌》可以提醒人们在祭灶时打扫卫生，“立夏吃只蛋，力气长一万”，可以提醒人们在立夏日增补营养，“拍拍胸，三年不伤风，拍拍背，三年不生痱”，则可以使人们为小孩洗澡时先做一下准备活动，防止伤

风感冒。

很多治病用的咒语。虽然起不了真正的治疗作用，但是它们可以使病人得到一定的精神安慰，解脱思想上的负担，以致减轻病情，因此，这类咒语仍然在吴地广大农村中盛行。如小孩跌交受惊时大哭起来，念了咒语，小孩就分散了注意力，忘了疼痛，也不再哭了。小孩肚子疼，大人们念一些"老鼠归老鼠、鸡归鸡、龙归龙"之类的咒语，小孩听得入神，就不再注意肚子疼痛，于是也有利于小孩身体的恢复。

（4）由迷信语发展成为民间习俗活动的一个组成部分。迷信语一般都不是孤立地存在，而是与一定的语言场合，语言环境结合在一起，因此，当这些语言场合和语言环境由迷信活动转为民俗活动时，迷信语也就成了这些民俗活动的一个组成部分。例如，吃年夜饭本是一种祭祖仪式，因此说话都有一定规矩，要多说"元宝"、"发财"、"长寿"、"福气"等口彩，少说不吉利的话。现在，吃年夜饭已经不再进行祭祖活动，而是变成了一种家庭喜庆、欢乐的民间习俗，而这些"元宝"、"发财"、"长寿"、"福气"之类的口彩依然要在吃年夜饭的时候说，这就是因为这些语言已经变成了民间习俗活动中的一个组成部分，变成了一种充满生活气息的俗信行为。

总之，吴越民间迷信语是一种至今仍然存在的社会现象，它并没有因为其思想基础的改变而完全消失，而是处在一个发展变化的过程之中，一部分被新时代的人们所吸收利用，一部分被改造更换，也有一部分被淘汰清除。从其总的发展趋势来看，它的迷信色彩正在逐渐地脱落，消失，而其文艺性、知识性方面的特征却在逐渐增强。它日益地走向人们的现实生活，与人们的生产活动、生活习俗、审美娱乐等结合在一起，这就是现今它仍具一定生命力的主要原因。

第九章　灯会与民间信仰

第一节　民间灯会起源、发展和表现形式

一　民间灯会的起源

民间灯会是一种民俗事象，它是岁时节日民俗中一种独特的表现形式。

民间灯会始于何时？历来民俗学家都有不同的说法，总的不外乎下列二种起源。一说，起源于人类的发明火，创造灯。据《艺文类聚》所载："燧人钻木取火。"由于燧人氏"钻木取火"，使人类在黑暗的夜晚，燃起了火堆，点燃了火把，这才形成了人类最早的原始灯。浙江的《硖石灯会》，传说就是起源于秦始皇时的纵囚自由，"燃火树，舞火球"。据《硖川图志》、《太平寰宇记》等古籍记载：公元前 210 年，秦始皇东巡至长水[1]，忽有大水没城，水泛成湖，居民受困，见土人乘舟交易。秦始皇恶其水势，令囚徒十万人，开凿硖山（即今海宁硖石山），以导其水。因监禁勒逼囚徒限期凿通硖山，以减水势。囚徒夜以继日地挖山，已疲惫不堪，无法完成，就以席卷之势图而谋反。秦始皇遂下令停止挖山。囚徒们获得自由后，群情激奋，以枯枝败叶结架扎彩，燃火树，舞火球，载歌载舞，形成了绚丽壮观的景象。这可算是古代先民最原始的"灯会"了。一说，以元宵灯节来探源。元宵节起源于汉代。据《史记·封禅书》记载：汉武

[1] 长水：春秋时县名，位在今浙江海宁长水塘口，即古携李城。

帝时，亳人谬忌奏请祭祀泰一神。泰一神又称泰乙、太一、太乙。为何要祀泰一呢？谬忌认为泰一是天神中最尊贵的神，其地位在五帝之上。秦汉时多方士神仙，汉武帝又是极为相信神仙的皇帝，根据谬忌的说法，立即在长安城东南建了一座太一祭坛，分春、秋两祭，祭品是每天以牛、羊、豕三牲，连续祭七天。元鼎五年（前112），汉武帝因信太一神，病体复康，大赦天下，并在甘泉宫修建太一祠坛，计有三层。上供太乙神，下有五帝，按东南西北四个方向分别排列青、赤、白、黑四帝，黄帝排在西南角。汉武帝祭祀时对五帝及日月星辰诸神不过长揖而已，唯独对太一神则虔诚下拜。而且，无论是伐南越、得天马，甚至冬至之日也要祭太一。以正月十五日祭太一神最隆重。从黄昏开始，通宵达旦用盛大的灯火祭祀，加上夜晚常有流星经于祠坛之上，从此形成了正月十五张灯结彩的习俗。

到了东汉明帝永平十年（67），蔡愔从印度求得佛法归来。《西域记》称印度摩喝陁国正月十五日，僧徒俗众云集，观佛舍利放光雨花，认为是上元天官赐福的良辰。汉明帝为了弘扬佛法，下令正月十五日夜在宫廷和寺院“燃灯表佛”。从此，可以说，正月十五放灯之俗，始于汉武帝的祀太一神，主要在皇宫举行，佛教传入我国后，中印习俗相互融合，又从宫廷的“燃灯表佛”，流传到民间，才形成一年中第一个月圆之夜，民间燃灯、放灯、观灯、赏灯的习俗。

二　民间灯会的发展

民间任何艺术形式的发展和盛行，都包含着一定的民族习惯与文化传统的因素，民间灯会的盛行也是如此。“正月十五闹花灯”，灯会的发展历史与元宵节观灯、赏灯的习俗有着直接的联系。元宵节又叫“灯节”，各地又俗称“灯会”。

隋唐时期，天下一统，社会经济得到了恢复，相继出现了“贞观之治”、“开元盛世”，使汉代形成的元宵灯会大放异彩。

隋代开国初年，隋文帝提倡节俭治国，严禁元宵节民间大闹灯火。但他的儿子隋炀帝却与他相反，竭力在元宵节里铺张奢侈，挥金如土。《隋书·音乐志》载："隋炀帝大业二年(606)正月十五日，在京都端门外大放炮火，光烛天地，绵亘八里，列为戏场。金面匏革之声，闻于十里外。自是每年以为常焉。"大业六年(610)正月，因西域少数民族首领云集洛阳，隋炀帝调集民间艺人进城，于正月十五日在皇城端门外端门街，举行盛大的百戏灯会。《资治通鉴·隋纪》记载："戏场周围五千步，执丝竹者万八千人。声闻数十里，自昏至旦，灯火光烛天地；终月而罢，所费巨万。"薛道衡在《和许给事善心戏场转韵诗》中描述当时的灯会盛况，写道："万户皆集会，百戏尽前来"，"竟夕鱼负灯，彻夜龙衔烛"。精彩的灯会百戏歌舞中，既有传统的百兽舞、五禽戏，又有少数民族的艺术表演："羌笛陇头吟，胡舞龟兹田"。从此，灯会一扫汉代敬神的宗教灯会观念，而开民间元宵灯会万民行乐之端，所以，胡三省在《资治通鉴·隋纪》注说："今人元宵行乐，盖始盛于此。"

到了唐朝，元宵放灯发展到盛况空前的"灯市"。京都特许驰禁，放三夜花灯，称之为"放夜"。《太平御览》引唐人韦述《两京新记》："惟正月十五日夜，敕金吾驰禁前后各一日以观灯。"当此之时，"谁家见月能闲坐，何处闻灯不看来"(崔液《上元夜六首》)，于是"千门开锁万灯明，正月中旬动帝京"(张祜《正月十五夜灯》)。从王公贵族到平民百姓无不走出坊门，夜游灯会观赏那争奇斗艳的各式花灯。唐朝最奢侈的要数唐睿宗的"灯轮"和唐玄宗的"灯楼"。《朝野佥载》记载：睿宗先天二年(713)正月十五、十六、十七日，在安福门外作一巨型灯轮，高达二十丈，上边缠绕五颜六色的丝绸锦缎，用黄金、白银作装饰，灯轮悬挂花灯五万盏，如同五彩缤纷、霞光万道的花树一般。同时，让"宫女数千人，衣罗绮，曳锦绣，耀珠翠，施香粉"在灯轮下轻歌曼舞，还从长安万年县简选少女妇人千余人，在灯轮人踏歌三日。唐玄宗不仅开创"开元盛世"，在元宵灯

会也花样翻新，层出不穷，出现了“灯树”、“灯楼”。《旧唐书·音乐志》记载：唐明皇（玄宗）每年上元节，至勤政楼观灯作乐。当时南方工匠毛顺，善于巧思设计，以缯彩结为灯楼。这座灯楼广达二十间，高达一百五十尺，灯楼上悬挂着珠玉、金银穗，微风吹拂，金玉铮铮作响。灯上又绘龙凤虎豹，作腾跃之状，栩栩如生。除巧夺天工的灯楼外，唐玄宗还在东都“大陈灯影，设庭燎，自禁中至于殿廷，皆设蜡炬连续不绝”，既然皇帝提倡，皇亲国戚也上行下效，竞相夸富斗奇。《开元天宝遗事》记载：杨贵妃之兄权相杨国忠的子弟，“每至上元夜，各有千炬红烛，围于左右。”而杨贵妃的大姐韩国夫人更独出心裁，制作“百枝灯树”，高达八十尺，将其树之高山，上元夜点之，百里皆见，光明夺目也。民间花灯、灯会也花样层出不穷。长安城中彻夜灯火辉煌，如同白昼。著名诗人苏味道在描述《正月十五夜》中这样写道：

火树银花合，星桥铁锁开。
暗尘随马去，明月逐人来。
游骑皆秾李，行歌尽《落梅》。
金吾不惜夜，玉漏莫相催。

这首诗把唐代元宵夜灯会盛况和游人观灯兴致描述得淋漓尽致，是一幅唐代元宵灯会的风俗画。当时，不仅京城的灯会如此繁华，吴越地区的灯会也形成民间佳节。诗人歌咏唐时苏州灯火的盛况是：

满城灯光耀街红，弦管笙歌到处同，
真是升乎良夜景，万家楼观月明中。

“苏灯”，在唐时即负盛名，都以五色琉璃造成，山水、人物、花

鸟诸色精奇百出，闻名遐迩。

杭州在唐时已成为“东南名郡”。经诗人白居易当杭州太守修湖堤、灌农田之后，使杭州更趋繁荣，诗人笔下的杭州元宵灯火，更呈现一派太平、繁华景象：

岁熟人心乐，朝游复夜游。
春风来海上，明月在江头。
灯火家家市，笙歌处处楼。
无妨思帝里，不合厌杭州。

宋代元宵灯会不仅放灯时间延长至五夜，而且花灯的制作比唐代更为繁华。孟元老的《东京梦华录》对宋东京汴梁[1]元宵灯会盛况进行了详细的叙述，当时开封府为了元宵大放花灯，从年前冬至时就开始“绞缚山棚”，“立木正对宣德楼”。到了元宵节，“游人已集御街，两廊下奇术异能。歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里。”在棚上张灯结彩，叠成山林形状，称之为“灯山”。灯山点燃之后，万灯齐明，“金碧相射，锦绣交辉”。

南宋迁都临安[2]，北方的元宵灯会因受金兵的战祸，一蹶不振。而随京都人口的南下，南方的元宵灯会却相应兴起，且一年更比一年繁华，灯会的时间，又从五代吴越王的三天增为五天，灯彩艺术也越发细巧精致，还富有江南的地方风采。特别是当时从皇帝到王公贵族、达官商贾都喜欢纵情娱乐，因而对元宵灯会的发展也起了深远的影响。据周密《乾淳岁时记》记载：南宋杭州，九月赏菊灯之后，就开始试灯，称作“预赏元宵”，一入新年正月，“灯火日盛”，而且，“竞出新意，年异而岁不同”。《都城纪胜》、《梦粱录》、《武林旧事》等记述，南宋民间灯会花灯，式样翻新，品种极多。

① 汴梁：今河南开封。
② 临安：今浙江杭州。

此外，南宋杭州还专门设有“灯市”。《乾淳岁时记》记载：在都城，从年前孟冬（十月）开始，“天街茶肆渐已罗列灯球等求售，谓之‘灯市’。自此以后，每夕皆然”。在灯市上，舞女乐伎往来最多，卖舞卖唱。每晚从灯火初上，箫鼓齐奏，歌女舞女纷纷献技。豪商富贾，纨绔子弟，纷纷卖笑追欢，到更深四鼓方止。

明代，元宵灯会延长到十天。明太祖建都南京。明洪武五年（1372）的元宵节，朱元璋下令在南京秦淮河上燃放水灯万盏，相传为一代盛事。当时的史书记载：“秦淮灯船之盛，天下所无。两岸河房，雕栏画槛，绮窗丝障，十里珠帘。”“薄暮须臾，灯船毕集。火龙蜿蜒，光耀天地。扬槌击鼓，蹋顿波心。自聚宝门水关至通济门水关，喧阗达旦。桃叶渡口，争渡者喧声不绝。”直到今天，秦淮河畔夫子庙一带，仍然有元宵灯市、灯会的习俗。明代苏州元宵灯会更盛，届时各采松枝竹叶，结棚于通衢，昼则悬彩，杂引流苏，夜则燃灯，辉煌火树。灯彩遍张，不见天日。吴中杰出画家唐伯虎曾有《元宵》赞说：“满街珠翠游村女，沸地笙歌赛社神。”

唐宋以来，南方民间灯会都以龙灯为主，明代灯会又增添耍狮子的内容。张岱《陶庵梦忆》中记述了绍兴“龙山灯会”，有耍狮子，放烟火，鼓吹弹唱，挤挤杂杂，大街小巷，通宵为乐。

清代的元宴灯会，除各式灯彩烟火，竞巧争奇外，还增添了舞龙灯、舞狮子、闹社火、踩高跷、跑旱船、竹马灯、扭秧歌、打腰鼓等民间娱乐。当时，杭州元宵灯会，以“掉龙灯”最为精彩。正月十二日灯会开始，龙灯上山开光，凡新制成的龙灯，两眼暂不点睛。《杭俗遗风》记载，各路龙灯必于是日行至城隍山龙王庙中拜供后，以墨汁点睛，故曰“开光”，俗谓之“龙灯上山”。然后到城中各家各户拜年。各富绅大贾，遇龙灯至门，争迎入内，名曰“接青龙”，以示一年万事如意。

1949年以后，我国传统的元宵灯会，仍然十分隆重。城乡挂花灯已较少点红蜡烛，而代之以五光十色的电灯、霓虹灯，而且，花

灯造型更日新月异，岁岁不同。烟火花、爆竹，花式翻新，品种更多。民间耍龙灯、舞狮子、闹社火之风更盛。尤其农村农民改革开放之后，经济发展，生活提高，灯会期间各式龙灯，走乡串镇，往往蜿蜒数十里。如浙江东阳灯会中的桥灯，最短的不下三十桥，长的可达千余桥，入夜灯火辉煌，可谓灯会之盛者。富有江南灯彩特色的硖石灯会，一派富丽堂皇，近年制作的《龙舟灯》，长一百八十厘米，宽二十八厘米，全身总针刺二十万孔，龙身纹鳞隐现于灯光之下，晶莹剔透，工艺精致，是江南灯彩中的佼佼者。

随着我国科学技术的发展，民间灯会的花灯艺术更是花样翻新，奇招百出，将电子、建筑、机械、遥控、声学、光导纤维等新技术、新工艺用于花灯和灯会的设计制作，把形、色、动、光、声相结合，思想性、知识性、趣味性、艺术性相统一，使我国传统的民间灯会和古老的灯彩艺术，更加显示得琳琅满目、绚丽多彩。

三　民间灯会的表现形式

我国各地区、各民族的民间灯会民俗是极为丰富多采的，表现形式也是多种多样的。既富有民间宗教信仰，也带有强烈的人为行为，文化色彩十分浓烈。除全民性的灯会之外，各地区、各民族中还流传着许多区域性、民族性的灯会。从性质、内容、范围来进行划分。

从灯会的性质来区分，大致可以分为单一性质的灯会和综合性质的灯会两大类。

单一性质的灯会是由某个灯会活动的单一目的所决定的。这类灯会期间的习俗活动并不是一定只是一种，但灯会习俗活动的目的却是共同的、单一的。这种单一性质的灯会，莫过于吴越地区富春江上的水灯会，每逢农历七月三十日，江上的船户渔家，都要扎起各式各样的灯彩，钉在木板上，点上烛火，放入江流。入夜，碧

绿的富春江上，漂浮着五彩水灯，远远望去，宛如繁星灿烂，顺水余到鹳山矶头，在龟川潭里四旋漂动，真是水上奇观。这种一年一度的春江水灯会，就是富春江上历代船家渔户祭祀龙宫水族，祈求水上平安、鱼虾丰收为目的的。

综合性质的灯会是指那些具有多种目的的灯会。这类灯会常常有祭祀神灵、迎灯赛会各种习俗活动，而且并不是为了一个共同的目的，大都富有多种目的，赋予灯会多种功能，使灯会具有综合性质。这类综合性质的灯会最典型的要数各民族传统的元宵灯会，特别是汉民族最为隆重。明·嘉靖间编纂的《淄川县志》中对元宵灯会有如下深细描述："元宵，张灯，前后凡三夜，俗曰十四日主麦，十五日主谷，十六日主豆，月明风恬者，收灯也。临水者多放河灯，数里春波，明星黎乱，盛时宴集歌手，达旦不禁。"这说明民间灯会所蕴含的意义目的是多种多样的，既有祈求神灵，风调雨顺，五谷丰登；又有追念祖先，合家团聚，人丁兴旺，从而组成了元宵灯会的综合性质。

以上两种不同性质的灯会，大体上确定了灯会活动的规模和范围。一般来说，单一性质的灯会活动规模较小，范围不大，内容也单一。综合性质的活动规模较大，范围也广，内容也较复杂，灯会的准备和灯会后的余波都会在灯会活动中占有相当重要的位置。

再从灯会的内容来分析，大致可分为：祭祀灯会、纪念灯会、庆贺灯会以及旅游贸易灯会四大类。但是，特别是综合性的大型灯会，其内容非常丰富，往往具有上述两种类型、三种类型，甚至所有类型的内容。因此，对于这类综合性的大型灯会，很难使人区分，只能按该灯会的主要内容来归类。

祭祀灯会。祭祀灯会，既是民间信仰中的一种民俗活动事象，也是原始宗教中的一种民俗活动事象。所谓祭祀灯会的祭祀对象，包括天地神、释道神、图腾神以及祖先神灵等等。

祭祀灯会是我国民间灯会最初的渊薮。汉武帝为了祭祀太乙

神，设祭坛，立祀祠，宰牛马，具太牢，兴师动众，折腾数年。被民间所仿效，才形成了元宵灯会的最早来历。

唐代，灯会中又参入了迎龙灯这一主要活动内容。传说泾河老龙因违反了天规将被处斩，欲求助于唐王李世民。谁知唐王与魏徵下棋时，魏徵睡梦中追斩老龙，累得满头大汗，唐王拿起扇子为他扇了三扇子，使他斩了泾河老龙。泾河老龙被斩后，责唐王失信，并助魏徵斩它，阴魂不散，托梦于唐王说要给天下人以报复，于是李世民答允每年让泾河老龙显全身一次，这便是元宵迎龙灯的起源。这也反映了上古初民龙图腾信仰观念在民间灯会群体心理中的积淀。

对祖先神灵的信仰也产生了祭祀灯会，如每年农历七月十五日为中元节，民间俗称“鬼节”。这一天，南北城乡街坊都要设醮赕佛，作盂兰盆会①，也要张灯，送灯，借此超渡祖先亡灵。杭州民间除陆地张挂灯笼、纸幡外，还要在西湖上放荷花灯会，超度亡灵升天。浙江东阳等地也都要在宗祠前的池塘里，放荷花灯，祭祀祖先亡灵。

纪念灯会。纪念灯会的内容主要是纪念历史上的重大事件和缅怀历史上的民族英雄。尽管灯会礼仪中也采取了相当多的祭祀形式，但却属于纪念事件和纪念人物，不属于求神拜佛范畴。如浙江传统的硖石灯会，古时都在清明节举行，相传这是为纪念秦始皇的。又如浙江台州人民为纪念戚继光这位民族英雄在台州抗倭事迹，在温岭新河镇戚家军驻地，建有戚武毅公祠，每年农历九月九日晚上都要举行灯会“夜闹戚祠”。灯会期间，除在戚公祠四周，张挂麒麟灯、凤凰灯、鱼虾灯、蝴蝶灯、花鸟灯等外，还有舞龙灯、舞狮灯，以及高跷、旱船、花鼓等群众性文娱活动。入夜，家家户户都要持香烛到戚将军像前，顶礼膜拜，充分表达了当地人民对民族英雄戚继光的敬爱之情，万世不衰。

① 盂兰盆会：佛教仪式，每逢夏历七月十五日，佛教徒为追荐祖先所举行。

庆贺灯会。庆贺灯会，这种民间灯会常以喜庆丰收，人畜两旺为主要内容，往往构成喜庆活动的连体性或系列化，形式上也形成一组组灯会。吴越地区的浙江平湖以盛产西瓜著称，每年西瓜丰收，当地家家户户都要刻上几盏西瓜灯，举行西瓜灯会。当地的雕瓜巧手能将西瓜镂去瓜瓤，制成莲花观音灯、双龙抢珠灯以及各种花鸟、人物灯。入夜，碧绿碧绿的瓜色，透出柔和嫩黄的灯光，细观瓜灯上的景物，若近似远，犹隔一阵绿纱，频送阵阵凉意。这种独特神韵的西瓜灯会，充满了瓜乡人民丰收的喜悦之情。此外，如浙江东阳的拜斗灯会、黄岩澄江的橘灯会等等，都蕴含着当地人民喜庆稻谷丰收、橘子丰收的庆贺喜悦的情趣。

旅游贸易灯会。旅游贸易灯会，顾名思义其内容是灯会与旅游、贸易相结合而举办的一种新型灯会活动，这也是改革开放以来，各地利用民间传统灯会搭桥，为开发旅游、发展中外贸易而服务的新尝试。

第二节　灯会中的民间信仰

一　灯会中的诸神崇拜

灯会民俗源起祭祀释道，因流变过程中受世俗化的不断影响，灯会民俗活动中所祭祀、信仰、崇拜的民间诸神，比较复杂、比较繁多。大致可以分以下五个方面的民间诸神：

（一）道教、佛教神祇

灯会诞生于汉朝宫廷对道教、佛教的祭祀，然后流入民间。其中有些释道教神已演变为民间信仰的诸神。如天神、观音、八仙等。泰一神：灯会祭祀“泰一”神，最初始于汉武帝。“泰一”神，又称“泰乙”、“太一”或“太乙”。因为“泰一”是天神中最尊贵者，其地

位在五帝之上。泰一神早在战国时就已被人们敬祀。宋玉《高唐赋》中就有“醮诸神，礼泰一”的记载。《星经》也记载有泰乙星，为“天帝星，主十六神”。《史记·天官书》也记载中宫北极星中，其中最明的一颗乃是“泰一常居也”。关于泰一神，历史学家顾颉刚从哲学角度作了一个比较科学的解释：“这种天神，无疑发生于阴阳说。天一是阳神，地一是阴神；泰一更在阴阳之前，为阴阳所出，所以谓之最贵。《易经》里说：‘易有太极，是生两仪。’泰一便是太极，天一和地一便是两仪。至高无上谓之泰，绝对不二谓之一，本来是一个哲学里的名词，却给宗教家取去作神灵的称号了。从此以后，泰一就是上帝之名，上帝就是泰一之位，终汉一代，再也分不开来。”[①]由于汉朝皇帝的崇拜，所以，历代灯会民俗中，民间一直将泰一神，当作天神来信仰，这在灯会的祭祀仪式和仪式歌中都有所反映。释迦牟尼佛祖：是汉“燃灯礼佛”中的神祇。释迦牟尼是佛教创始人。根据佛教经典《涅槃经》记载，释迦牟尼火化后，信徒们将他的舍利子（骨珠）放在金座上，大众撒花瓣、奏乐，绕城燃灯三十里。东汉明帝时，蔡愔从印度求得佛法归来。《西域记》称印度摩喝陁国正月十五日，僧徒俗众云集，观舍利放光雨花，认为是上元天官赐福的良辰。从此，为了弘扬佛法，纪念佛祖，元宵点花灯就成了风俗。至今民间灯会虽不单独祭祀释迦牟尼，但仍到寺庙祭祀、膜拜一切佛教菩萨。观音：观音系佛教大乘菩萨，本译作观世音，《毕法经》谓苦恼众生，一心称名，菩萨即时观其声音，皆得解救，以是名观世音；或谓其观机往救，自在无阂，故又译作观自在。唐人避太宗李世民讳，略称观音，遂沿至今。观音菩萨是佛教诸神在民间影响最大、信仰最众。越地灯会仪式中的《赞六神》，首先赞的就是观音；在花灯中也还有“观音鳌鱼灯”、“童子拜观音灯”等灯彩。八仙：八仙是吴越民间最熟悉的道教诸神，即铁拐李、汉钟离、蓝采荷、张果老、何仙姑、吕洞宾、韩湘子和曹国舅八人，故事多

① 顾颉刚《秦汉的方士和儒生》，中华书局 1962 年。

见唐、宋、元、明文人的记载。传说他们浪迹江湖，度人为仙，劫富济贫，好打不平，在凡间干了一番仙业，很受人们喜爱。花灯中就有“八仙灯”、“八仙过海灯”等；在灯会赞神歌中也有“大八仙”、“小八仙”等仪式歌。释道诸神，除上述者外，还有三清、玉皇、东岳、地藏、阎罗、城隍等都吸收在民间信仰的诸神体系之中，在灯会祭祀及仪式歌中也多提及。

（二） 图腾神祇

我国古代，龙、凤、麟、龟，都曾是图腾崇拜的对象，被称为“四灵”。但除龟外，龙、凤、麟都是古时人们想象中的产物。民间灯会中“四灵”既是民间信仰的神祇，又是民间吉祥的象征。龙：龙是劳动人民创造的，在民间，龙既是呼风唤雨的神灵，又是喜庆吉祥的象征。吴越地处江湖河海，各地灯会中有不同的龙灯、龙舞。如断头龙，祭祀的东海老龙；“百叶龙”祭祀的是秃尾巴小龙；此外，草龙、滚地龙、布龙、凳板龙等等，都代表了各地民间信仰的龙神。凤：凤凰是东方鸟图腾的符号。民间灯会关于“百鸟朝凤灯”、“凤穿牡丹灯”、“龙凤呈祥灯”等等，都表达了民间喜庆、吉祥的良好祝愿。麟：即麒麟，也是古代人民想象中的瑞兽、神兽。迷信其神灵，视为吉祥的象征。《说文》十：“麟，仁兽也，麇身牛尾一角。”传说，有王者则至，无王者则不至，故有“麟体信厚”之说。民间花灯中的“麒麟灯”和“麒麟送子”等活动，最受喜庆人家的欢迎。

龟：即乌龟之类。它是古人“四灵”信仰中唯一之实有动物。《玄中记》说：“千岁之龟，能与人语。”《述异记》载：“龟千年生毛，寿五千年谓之神龟，万年谓之灵龟。”其灵性来源，可能起于龟寿命长久，广阅历而知世，故信其有知情，兆吉凶之神性。民间灯会中，以其与鹤相配，为“龟鹤延年灯”，象征吉祥长寿。而水族灯中的“乌龟灯”，以其缩头缩脚，取悦嬉人。

（三） 天地星辰、山川草木自然神祇

吴越地区，由于所处的自然环境，所保存的生产方式和生活方式不同，自然崇拜和信仰的形式和内容也是多种多样的。最常见的是关于日月星辰、风雨雷电、山川林木等的信仰和崇拜。

日、月神：日、月神的崇拜，是吴越民间最普遍的信仰。除了祭天、祭月仪式和日月神话的广泛传播是最好的证明外，灯会民俗仪式中也有所反映，如“大开天”赞神歌中也唱到日、月之神。在花灯中，如“旭日东升灯”、“嫦娥奔月灯”等都是民间信仰日月神崇拜的遗风。

此外，火作为太阳的代表，是原始人最初的意识。后来随着人们对火的性能的了解和火与人类生活关系的密切，这种古老的自然崇拜也逐渐变为人们的生活信仰。这主要表现在民间对火神，也就是灶神的膜拜上。灯会“赞六神”中就反映出民间对灶神的崇拜。

多彩的民间花灯，也侧面反映出人民对日月星辰崇拜的风尚，如《花灯缘》宝卷中就唱到：“东角上，太阳灯，金鸡报晓；西角上，月亮灯，玉兔翻身；北角上，紫微星，众星拱奉；南角上，晓星灯，雪亮铮铮。”

土地、山川、林木神：它们既是自然崇拜，又是民间普遍传承的信仰习俗，所以在灯会民俗活动中也有不同的表现。如民间灯会仪式中的“贺六神”中，把天、地、水，称为“三官大帝”来祭祀、崇拜；灯会中的“掉龙灯”，必须村村寨寨、山上水边都要“游龙”游到，以酬谢山川、土地、林木神灵，保佑一年风调雨顺、人畜平安。

（四） 地方守护神

地方神是人民群众认为与自身所从事的生产与生活有直接关系的被神化了的“人”，作为能保护自身利益的寄托，大多带有保护

神的性质。群众塑造地方神有着浓厚的功利主义目的，如祈求平安、消灾免难、求子求财、降祥纳福等等。从吴越地区灯会信仰、祭祀的地方神来考察，概括起来，有以下三类：第一类，由真人上升为神，这是地方神的最大特点。这些历史上有记载的人物，基本上是真人真事，如秦始皇。秦始皇统一六国，东巡到浙江。令四十万开山整治硖水；并纵囚自由，安居乐业。对硖山地方有过贡献，人民立庙建祠，奉为土地神。硖石灯会主要为了纪念秦始皇这位地方神。戚继光是明朝抗倭民族英雄。浙东各地建祠立庙，塑像祭祀，奉其为地方神。因此，正月十五闹花灯，来纪念戚继光这位民族英雄。第二类，传说中带有浓厚神话色彩的人物。《白蛇传》中的白娘娘：她为追求自由的爱情，与破坏她与许仙幸福生活的法海进行英勇斗争，最后不幸镇压雷峰塔下。体现了人民追求自由爱情反对封建压迫的强烈要求。灯会中的“水漫金山灯”、“断桥相会灯”等，都反映了人民对白娘娘的同情与崇拜。梁山伯与祝英台：叙述英台女扮男装，杭州求学，与山伯结拜，同窗三载，山伯不识她为女性。两年后，山伯拜访时才发现她为女子，已许配马家。山伯后为鄞令，病死。英台出嫁，船经山伯墓祭拜时，地忽裂开，跳入墓中，化为双蝶。灯会中的“梁山伯与祝英台灯”为吴越著名灯彩。牛郎和织女：故事叙述牛郎取了在银河洗澡的织女仙的衣裳，两人结为夫妇。婚后男耕女织，生一儿一女，生活幸福美满。不料天帝查得此事，活活拆散恩爱夫妻。王母娘娘以银簪化为天河，只允许每年七月七日，由喜鹊架桥，相会一次。灯会中的“鹊桥相会灯”就反映了民间对牛郎织女的崇拜。孟姜女：传说秦始皇筑长城，要找万喜良，以一顶万个民工。万喜良逃入孟姜女家花园，两人相遇，结为夫妇。正当拜堂成亲之时，万喜良被官府抓走，一晃几年，杳无音讯。这年冬天，孟姜女思念丈夫，千里送寒衣，谁知丈夫已死，埋在长城之下。孟姜女终于哭倒长城，找到丈夫尸骨。花灯中的“孟姜女哭长城灯”，正传颂了孟姜女不畏难险，万里寻夫送寒衣

的可歌可泣的事迹。第三类，民间传说中为当地人民除暴安良、除害身亡，有过贡献的有名有姓的人物。这些地方神的信仰往往有地区性，范围不大，但数量众多，神祇复杂。吴越地区各县都有"城隍庙"，立有城隍菩萨；各乡立有"乡主殿"，立有"乡主老爷"；各村都有"本保殿"，立有"本保殿主"，俗称"本保老爷"。本保殿中还附立有"龙王"、"五谷神"、"土地神"的神像，分别司风雨、司稼禾、司民情。各地灯会都要到这些殿、庙顶礼膜拜，以保祐本乡本土风调雨顺、三禾熟稔、国泰民安。

二　灯会中的祖先神灵崇拜

祖先崇拜的产生与古老的灵魂信仰有关，它是在万物有灵的基础上发展起来的，所不同的是它表现在对祖先神灵的敬仰。

宗祠祖先崇拜：吴越各地乡村都有宗祠祠堂，有的供奉列祖列宗的神主牌位，有的供奉本族族谱。每年正月十五灯会时，各村的龙灯队、花灯队都要到祠堂前汇集，设香案供桌、三牲五畜、糕点瓜果祭品，祭祀宗族祖先，以示阴阳同乐。如浙江青田各地大祠堂都有灯会，自正月十三至十六日，每家扎灯一盏，挂本姓祠堂点燃。凡逢寿喜的要挂花球，婚喜生女的挂"新媛球"、生男的挂"花男球"，六十甲子的老人，逢十挂"老人球"。用红绸扎成，北山吴、杜、刘三姓祠堂，花灯最多达三千多盏。十五夜，众人齐集祠堂，形成闹灯高潮。

家庭祖先崇拜：吴越地区城乡家家立有祖宗祠堂，家庭中长者去世，必在祖宗祠堂上列"神主"。灯会期间，城乡龙灯都要挨家挨户"掉龙灯"，在祖宗祠堂上挂红布，以示子孙对祖先的虔敬，以求祖先神灵保祐一年四季人财兴旺、合家团聚。

有的祖先原系外地因战乱、自然灾害从外地迁徙来定居的，也要定期如五年或十年到原先祖宗坟地举行祭祖灯会。如浙江浦江的"太婆灯会"，更是古代女祖先崇拜的遗风。

三　灯会中的吉祥信仰

吉祥信仰的形成可以追溯到人类远古的童年时期。那时原始人对自然界的理解和支配能力是极低的。各种自然灾害、疾病、死亡，威胁着人的生存，引起人的心理上的恐惧，认为凶吉、祸福在冥冥之中支配着人。于是，人们用预兆、占卜的方法预测凶吉，形成了民间吉祥的信仰。吉祥作为民间信仰，主要依附在一定的形象上，通过人的视觉、听觉感受到吉祥的信息。我国民间传统的习俗，常常把一些动物、植物、器物作为吉祥的象征。这些动、植物和器物成为吉祥的形象化的语言，成为吉祥的符号。灯会中的各种组合花灯，也常常利用这种传统的吉祥信仰，使这种象征吉祥的花灯，既成为审美的对象，又反映出人们生活中美好的愿望。

表现吉祥的灯彩，有的与动、植物生态有关，有的与动、植物谐音有关，也有的与器物寓意有关。与动、植物生态特征组成花灯的吉祥信仰。民间对动物的雄伟、凶猛，花卉草木形态的艳丽、常青，也成为吉祥的象征，含有驱邪护福的意思。这种信仰常常是由动、植物的特征而产生联想而形成的。

狮是世界三大动物神之一。威武、雄伟、有力，代表了权威之神。在民间灯会中，狮子也是讨人喜欢的"瑞兽"，舞狮也成为灯会中的主要民间舞蹈。"狮子灯"、"狮子滚绣球灯"等，都成为民间象征吉祥灯彩。

虎是百兽之王，剪猛、威武。东汉应劭《风俗通义》说："虎者，阳物，百兽之长也，能执搏挫锐，噬食鬼魅。"所以，虎成了民间驱恶镇邪的动物。灯会中的"老虎灯"、"猛虎出山灯"都有这种含意。1984年杭州灯会中的巨型"五虎闹林灯"，还利用机械、声光，每只老虎灯都能自由活动，并能发出一声声虎吼声。

鹤在民间称为仙鹤，视为仙禽。它优美的体态，嘹亮的鸣声，古

代诗人称为“鹤鸣九皋，声闻于天”。鹤的寿命也长。“仙鹤灯”、“松鹤灯”等民间灯会中都作为长寿的象征。

鸳鸯是美丽的候鸟。雌雄成对，形影不离。灯会中的“鸳鸯灯”、“鸳鸯戏水灯”都象征纯洁坚贞的爱情。

牡丹是我国十大名花之一。花色鲜艳、富丽，有“国色天香”之称，曾将它作为国花。民间习俗，将牡丹花作为富贵的象征。灯会中除单独的“牡丹花灯”外，还以牡丹配以玉兰、海棠的灯，寓意为“玉堂富贵”；牡丹花配长春花的灯，寓意为“富贵长春”；牡丹配上四季花卉的灯，寓意为“四季富贵”；牡丹配上芙蓉的灯，寓意为“荣华富贵”；牡丹配以白头鸟的灯，寓意为“富贵白头”；牡丹配以串枝莲的灯，寓意为“富贵万年”等。

桃象征长寿，所谓寿桃，成为祝寿的供品。灯会中除“寿桃灯”外，还有桃子与蝙蝠扎成的“福寿灯”，桃子与灵芝、佛手扎成的“仙寿灯”等。

梅、兰、竹、菊，民间将它们象征高尚的品格，称为“四君子”，灯会中也有“梅兰竹菊灯”。

松柏是常绿乔木，象征不老、长寿。“松柏常青灯”也是灯会中常见的灯彩。还有将松树与仙鹤扎成的“松鹤延年灯”，松、竹、梅扎成的“岁寒三友灯”，都是民间传统的灯彩。

石榴象征多籽。灯会中常用“石榴灯”象征子孙满堂、后代繁衍的愿望。以动物、植物名称谐音而赋予它吉祥的寓意，这是由于我国语言特有功能造成的民俗事象。吉祥语同动物名称谐音的有：鱼、蝙蝠、鹿、喜鹊、羊、象、蝶、猴等等。

鱼谐余或裕，含有积余、富裕的意思。灯会中以鱼谐音的灯较多。如鱼与莲花扎成的“连年有余（鱼）灯”；两条鱼扎成的“双鱼吉庆灯”；鱼与金鱼扎成的“金玉满堂灯”等，都有民间期望年年富裕的美好愿望。

蝙蝠的蝠与福谐音，寓意幸福。灯彩中有一只蝙蝠的“蝙蝠

灯”；五只蝙蝠相连的“五福临门灯”等。

鹿与禄谐音，灯彩的“仙鹿灯”，不仅谐音高官厚禄的意思，而且与鹿一样长寿的寓意。还有与松柏扎成的“柏鹿灯”，表示“百禄”。因“禄”也与“乐”谐音，有快乐的含义。

喜鹊，民间认为喜鹊是吉祥鸟，喜鹊叫是有喜事，是吉兆。灯彩中常将喜鹊与梅花扎成花灯，称为“喜鹊闹梅灯”，表示喜鹊登眉，喜上眉梢。因梅与眉谐音。

羊是吉祥的动物。三只羊扎成的灯，称为“三阳开泰灯”，习俗为岁首颂辞的吉祥灯彩。

象也是吉祥的动物。灯会中的象灯，表示“太平有象”，象灯配上一盆万年青，则是“万象更新灯”，是对新年的祝辞。

植物名称谐音表示吉祥的，如荷花、万年青等等。上面提到的“连(莲)年有余(鱼)灯”、“万象更新(青)灯”等，都与荷花、万年青谐音有联系。

器物中也有不少以谐音或形态，成为民间传统的吉祥信仰。如灯会中常见的“平安如意灯”，就是在花瓶中插上一支如意，运用“瓶”、“平”谐音，象征一年四季平安如意。又如以古铜钱中的方眼为寓意，配上蝙蝠，扎成“福在眼前灯”，象征福到眼前。此外，也有将八仙手中所持的器物，扎成的“暗八仙灯”，如“宝剑灯”代表行侠好义的吕洞宾；“葫芦灯”代表乐善好施的铁拐李；“鱼鼓灯”代表倒骑毛驴的张果老；“花篮灯”代表童贞修道韩湘子；“横笛灯”代表吹箫引鹤的蓝采和；“荷花灯”代表何仙姑；“扇子灯”代表汉钟离；“阴阳板灯”代表曹国舅。总的作为长生、喜庆、吉祥的象征。

四　灯会中的民间禁忌

灯会民俗中还有不少民间信仰中的禁忌。灯会民俗中由于信仰各种宗教神、自然神、图腾神、地方神以及祖先神灵，因而产生了

种种禁忌习俗。吴越各地在灯会民俗有以下几种主要的禁忌：

禁忌碰破龙灯：因为民间将龙灯作为神龙的化身，是至高无上、主宰一切的灵物，对它绝对怠慢不得，不然要冲犯龙神，遭到各种自然灾害的报复。因此，迎龙灯时，人人步履坚稳，小心翼翼，禁忌繁多，如禁忌灯烛不能熄灭、龙头不能碰破、灯身不能落地、灯列不许折断、灯身不能横跨等等。特别在掉龙灯时严禁碰破龙头，如有人碰破龙头，轻者罚灯烛，赔礼道歉；重则会造成人命伤亡。如民国时，有年元宵，浙江东阳南乡的屠梁村龙头被雅坑村人碰破，当即双方争执不停，甚至发生殴斗，从此结下纠纷达六十多年，直到八十年代才稍有和解。随着社会的进步，近年来禁忌才有不同程度的革除和改革。如浙江东阳南乡雅坑村旧时迎龙灯忌碰破龙灯，近年来却认为“越破越利市”。迎龙灯时要千方百计拖破龙头，称为“拖龙头落地”。“落地”谐音为“及第”，以为最为吉利。因此，迎龙灯时往往狂奔乱舞，一个龙头大都要“迎三夜糊四次”。

禁忌妇女迎龙灯：吴越灯谚：“好男不当兵，好女不迎灯。”严禁妇女迎龙灯，有的地区如江苏靖江一带甚至对妇女禁忌更多，说什么：“好男不游春，好女不看灯”、“游春之子风流汉，看灯之女下流人”。连妇女看灯都在禁忌之列，认为女人是“祸水”，会给迎灯带来不吉利。这都是千百年来封建旧礼教对妇女带来的污辱和禁忌。如今，随着社会进步，妇女地位提高，社会风气也大不同了。浙江温州、东阳各地都有妇女龙灯队组织。东阳黄宅的妇女龙灯队，长达二百八十多桥，胜过一般男子的龙灯队。温州的女子龙灯队，不仅能舞出各种花式，而且能组字。

禁忌冲犯迎龙灯者：龙灯代表神龙，行龙灯者也代表神龙的意志。因此，龙灯上门，到各家各户祝贺，必须以礼相待，款以丰盛的茶点，给以丰盛的利市红包，如稍有怠慢，得罪龙灯队，就会将龙灯倒退而出，杭州人称为“倒拔龙”。这是对这户店铺或住户是最不吉利的惩罚，因为这表示触犯了龙神，就会一年四季带来灾祸临

门，人畜不安。

民俗学家认为一切民间习俗无不有信仰的成分。因此，灯会民俗中既有各种对自然神、图腾神、宗教神的民间信仰；也有各种对动植物、器物的生态、谐音的吉祥信仰以及种种灯会禁忌。这都是因为在灯会民俗中社群的思想信仰与行动之间，显示出极为密切的因果联系。因此，思想信仰产生行动，指导行动；行动又强化和发展了思想信仰，这就使民间信仰在灯会活动中充分表现了出来。当然，灯会的民间信仰中既有优秀的、进步的一方面，也有封建性和愚昧性的一方面，往往相互交织，融于民间信仰之中，它们往往是灯会民俗中落后的部分。

第三节　民间灯会的信俗特点

考察吴越地区江、浙、沪各地的民间灯会，尽管灯彩多姿多态，内容千变万化，但是，分析起来，主要有以下四大特点：

一　社群意识浓厚

民间灯会，古代又称“迎神赛灯”，顾名思义，民间所以有举行盛大灯会的习俗，主要以娱神为主。前面所引的是吴越地区灯会民俗现状实录完全证实了这一点。当然，撇开五猖神、鬼会等迎神部分外，灯会民俗本身也体现了民间对图腾、神灵和祖先信仰的崇拜。

首先，是对龙图腾信仰的崇拜。各地灯会都习惯以龙灯为主体，以吴越地区的浙江来说，全省就有布龙、草龙、荷叶龙、首饰龙、凳板龙等七十多种，这充分体现了上古初民龙图腾信仰在吴越各地灯会社群民俗心理的积淀。为什么要迎龙灯，调查对迎龙灯起源大致有两种解释，一是起自唐时魏徵丞相梦斩泾河老龙的传说，

一是为纪念秃尾巴龙。两种传说尽管在情节上有很大差异，但都把为什么要迎龙灯的理由归结为一点，若想求得新的一年中能风调雨顺，五谷丰登，就必须在正月半前后以迎龙灯的方式，让受冤屈的龙显现全身，祈求龙的保佑。龙灯作为龙的化身，是至高无上、主宰一切的灵物，对龙绝对怠慢不得，马虎不得。以东阳灯会中的迎龙灯来说，就有文迎和武迎之别，其中的文迎禁忌最多，迎者一个个步履稳重，小心翼翼，灯烛不能熄灭，灯罩不能碰破，灯板不可落地，灯列不可拆断，灯桥不可横跨等等，最有讲究，其中所包含的不就是对龙这灵物的胆战心惊的恐惧心理么？由于把龙灯视为真龙的化身，所以各地用于制作龙灯的竹木要“偷”；“龙头”制成要先行以祭祀为主要内容的“开龙眼”仪式；“开龙眼”后要每餐设斋“养龙”；迎赛途中要停歇数次，让龙吃点心；被龙灯踩踏过的田为“保丰田”，周圈过的屋为“利市屋”，保证五谷丰收，财丁兴旺。迎赛完毕，要将龙灯烧掉，称为“送龙上天”或“送龙入海”等等繁琐的灯会习俗。

其次，是对神灵的信仰崇拜。吴越地区民间灯会除了对南宋抗金民族英雄岳飞、明代抗倭民族英雄戚继光等崇拜外，各乡各村还有本乡本土的保护神，如乐清湖横乡灯会迎首饰龙，主要为了纪念苏老元帅，传说苏老元帅是南宋保护当地百姓、免遭金兵屠杀的抗金英雄，每年正月十四上灯，要迎苏老元帅。

第三，是对祖先的信仰崇拜。崇拜祖先的心理根基于小农经济，以宗法家庭为背景，以儒家伦理道德为核心的我国传统文化，自古形成民间尊崇祖先的习俗。除清明上坟、中元做盂兰胜会、冬至祭祖、除夕挂祖宗图等外，上元灯节更是一年祭祀祖先的重大节日。东阳迎龙灯，要请龙在祖先神龛上挂红绸；玉环于正月十五夜要在祖先坟头上点盏坟头灯，又称“状元灯”；富阳龙门孙权后裔，每逢正月十五夜，要跳竹马灯，由五人穿五色彩衣，跳出各种阵式，传说是为了纪念他们的祖先孙权当年出兵东吴。诸暨、浦江各地

除正月迎灯外，还有定期性的祭祖灯会，此种灯会为祭祀路途较远、春节未祭祀过的祖先而举行的，兴灯时间不一，或五年、十年，或六年，十二年，但均固定。如诸暨汤江乡周姓各村，每隔三年要到浦江郑家坞兴灯祭祀太婆，称为“太婆灯”。

二 规模宏大

民间灯会，俗称“闹灯”、“赛灯”。“闹”和“赛”两字，正说明了灯会规模之宏大。

先从时间上看，有的灯会十四、十五、十六三天，有的灯会从十二上灯，十八落灯，先后七天，更长的如东阳灯会开始于正月初八，结束于正月廿一，历时十四天之久，为各地所无法匹比。

再从地域上看，灯会民俗遍布大江南北、长城内外各省市，特别是吴越地区的余杭、萧山、浦江、东阳、永嘉等市县，灯会民俗更覆盖了各乡镇、村落，形成村村户户有灯。据调查1983年东阳灯会，全县有龙灯七百四十七队，舞龙三百十二队，提灯五十四队，举灯三十七队，抬烛四队，走马四十一队，漂灯十一队，舞狮二十一队，叠罗汉十七队，其他如抬阁、走阵、舞盾牌、推彩车等一百四十七队，共一千三百九十一队(处)，平均每村一点一二队(处)。1986年东阳灯会，虽比1983年规模有所缩小，但仍保持每村一队(处)的水平。

最后，从参观和参加灯会的人数来看，也是其他节日活动所不能比拟的。1984年元宵佳节举行的杭州灯会，规模空前。环绕西湖有数百盏花灯辉映，湖中有两百艘灯彩船逐波，湖心亭并放五彩缤纷烟火。还有从余杭、萧山和西湖区赶来的两千多农民舞着龙灯、狮子，驾着彩车进城，在市区作彩灯游行。杭州城内万人空巷，人山人海，据不完全统计有二十万人争看灯彩。参加灯会的人数之众，也是惊人的。近百年来，东阳灯会有“见丁见灶”的风俗。“见

丁见灶"意味着村中有多少锅灶和多少男性村民,该村就得有多少"桥"灯。据调查光青联乡雅坑村,共有农户三百零九户,男性村民五百八十七人,两者合计八百九十六,每当迎龙灯,该村就得出灯八百九十六"桥",参迎人数至少得有一千。因此,在东阳凡流行"见丁见灶"风俗的村落,往往出现农户雇工代迎龙灯的现象。

三　品目丰富多采

"年年花相似,岁岁灯不同。"这句俗谚正道出了民间灯会不仅灯彩品目繁多,而且年年翻新不同。民间灯会的活动品目,主要可分闹灯和献彩这两大类。闹灯,多在晚间进行,流传较广的有舞龙灯、舞狮灯、走马灯、飞流星以及各种戏曲人物、飞禽走兽、鱼虫花鸟灯。献彩则于白昼进行,常见的有舞龙、舞狮、高跷、抬阁、游彩亭、旱船等十多种,此外,还有叠罗汉、舞刀叉、舞盾牌、举幡等武术杂艺,跳大头娃娃舞、打腰鼓、采茶舞等舞蹈以及猜灯谜等活动。以上各种活动都穿插进行,极大地丰富了灯会民俗内容。

民间灯会的主要内容,是"闹灯"、"赛灯",以"灯"为主。花灯艺术千百年来所以久传不衰,深受群众欢迎,除了它的光色及其造型的装饰趣味给人以美的享受外,还取决于它非常广泛的题材内容,不同时期、不同地区、不同的需要有着不同的题材内容,它同当时当地社群的生活风俗习惯和审美情趣有着十分密切的关系。

四　富有民族特色

盛传不衰的民间灯会,充分说明花灯审美艺术是华夏社群文化有机的组成部分。无论是整个灯会布局,还是个别花灯的题材内容、表现形式,无不具有民族传统性的特色。

民间灯会为了扩大意境,开拓意境,往往在灯会的宏观布局上

十分注意花灯艺术与周围环境的关系。《红楼梦》第十七回"大观园试才题对额，荣国归省庆元宵"的灯会格局是这样的："……两边石栏上，皆系水晶玻璃各式风灯，点似如银花雪浪；上面柳杏诸树虽无花叶，然皆用通草绸绫纸绢依势作成，粘于枝上，每一枝悬灯数盏；更兼池中荷荇凫鹭之属，亦皆系螺蚌羽毛之类作就的。诸灯上下争辉，真系玻璃世界，珠宝乾坤。船上亦系各种精致盆景诸灯，珠帘绣幕，桂揖兰挠，自不必读。"在大观园的"石栏"、"树"、"池"、"船上"依势布灯，各具特色，因此，从远处眺望，"只见清流一带，势如游龙。"

民间灯会的审美意识，不仅仅在花灯艺术中将传统的诗、文、书、画融为一体，丰富了花灯艺术的传统表现力，特别是花灯艺术还继承了象征、寓意的民族传统表现形式。从秦汉以来，龙和凤的图案就一直作为炎黄子孙的象征，花灯艺术中的"游龙戏凤灯"，源远流长，至今不衰，灯会中长期继承着这一优秀民族遗产。早在河姆渡文化时代，原始先民就以鱼的形象和鱼纹来美化陶器。据闻一多《说鱼》称："鱼在中国语言中具有生殖繁盛的祝福含义。"花灯艺术中千姿百态的鱼灯，正是这种民族审美意识的继承。如"年年有余灯"，用莲花和游鱼两物的谐音来比喻年年有余，以寄托劳动人民在新的一年开始祈望年年丰收有余的美好心愿。

民间灯会中精巧含蓄的灯彩造型，象征寓意的花灯艺术手法，诗情画意的花灯题材内容，以及宽广和谐的灯会布局，这种种正是民间灯会审美上传统的、民族的魅人特色和艺术生命力的所在。

吴越地区主要民间灯会一览表

灯会名称	灯会时间	灯会性质	主要活动内容
上海豫园灯会	农历正月十三日至十八日	祭祀、庆贺	城隍庙张灯结彩、各类花灯
南京秦淮灯会	农历正月十三日至十八日	庆贺	秦淮河两岸张灯结彩、画舫悬花灯
扬州灯会	农历正月十四日至十六日	祭祀、庆贺	龙灯、各类花灯
苏州灯会	农历正月十三日至十八日	祭祀、庆贺	罗帛灯，各类花灯、文娱活动
杭州西湖灯会	农历正月十三日至十八日	祭祀、庆贺	环湖张灯结彩，龙灯、狮灯、各类花灯。
硖石灯会	农历正月十三日至十六日	纪念秦始皇	火流星、灯牌、各类针刺花灯
金华灯会	农历正月十三日至十六日	祭祀、庆贺	灯牌、龙狮灯、各类花灯
绍兴龙山灯会	农历正月十三日至十六日	祭祀、庆贺	灯牌、龙灯、狮灯、各类花灯
东阳灯会	农历正月初八至二十一日	祭祀、庆贺	迎桥灯、龙灯、各类花灯、游艺
浦江灯会	农历正月十三日至十六日	祭祀、庆贺	龙灯、各类花灯
乐清灯会	农历正月十四日至十六日	祭祀、庆贺	首饰龙、板凳龙
黄岩橘灯会	农历正月十五日	纪念康王赵构	沿澄江放橘灯
苏州荷花灯会	农历六月四日	祭荷花神	水面放荷花灯
平湖西瓜灯会	农历七月下旬	庆贺西瓜丰收	以西瓜雕镂各式灯彩
玉环夜闹戚祠	农历七月五日	纪念戚继光	各类灯彩、游艺
西湖水灯会	农历七月十五日	祭游魂	船上灯彩、水面放荷花灯
富春江水灯会	农历七月三十日	纪念孙权	江上放各式花灯
舟山水灯会	农历七月三十日	祭游魂	海上点放稻草灯
苏州宝塔灯会	农历八月十五日	祭月神	家家竖宝塔灯
钱江水灯会	农历八月十八日	祭潮神	钱塘江上放羊角灯

吴越地区民间灯会品目分类示意图

灯会民俗

↓

民间信仰（祭宗祠、祭地方神）

↓

民间灯会

闹灯		献彩	其他	
动态灯	静态灯	↓	民间文艺	民间体育杂技
↓	↓	搭彩楼	↓	↓
迎桥灯	挂彩灯	舞狮子	猜灯谜	叠罗汉
舞龙灯	堆鳌灯	踩高跷	打花鼓	滚飞叉
提彩灯	树灯篷	抬高阁	打莲湘	耍大刀
举牌灯	点坟灯	舞彩龙	舞盾牌	舞刀棍
抬灯烛	燃烟火	舞竹马	唱道情	竖大旗
舞水流星		跑旱船	打太平锣	
走马灯		推彩车	打腰鼓	
漂水灯		大头娃娃	采茶舞	

第十章　民间传说故事与民间信仰

第一节　吴越地区民间信仰传说故事渊源

众所周知，渗透在人们经济生活和社会生活中的种种具有信仰色彩的事象，都是从人类原始信仰中，不断传承、沿袭下来的习俗惯例。这些民间习俗惯例，受到人们的信奉。从吴越地区的传说故事中，可以看到地区人民的诸多信仰心态。

民间信仰传说故事的渊源，从内容上看，它们来源于人们的原始的宗教、巫术观念，生产、生活实践和对自然、对社会的认识、理解。质言之，这一类传说故事来源于民间的生活和信仰，即关于宗教的、巫术的、鬼灵的、习俗的信仰。即以民间佛教信仰与传说故事的关系来说吧。佛教从东汉初年传入我国后，逐渐在各地传播开来，"西天佛国"的幻构、轮回转世的意念成为尽人皆知的说教。在吴越地区的民间，颇多佛教方面的传说故事。一类是关于佛教如何传入的传说故事。佛教传入中国的途径，历来有两种观点：一种说法是内陆通道(例如"丝绸之路")，另一种说法是东南海上。对此两种说法，这里不作定夺。但从我们接触到的材料来看，佛教从海上传入中国的可能性似乎还是存在的。何以见得？有例为证：位于长江口北岸、东海与南黄海之交的江苏海门有一则传说，[①] 说多年前的一天，太平山附近的渔民发现港梢头有一尊青石雕成的观

① 《潮水氽来石头观音》，载《海门县民间故事选》，中国民间文艺出版社1989年。

音菩萨像。大家向石观音叩了头，想把它搬上岸放进沈灶庙里。可是横搬竖搬就是搬不动。有人说：沈灶庙里原来有菩萨，倒不如搬到太平山上去。这样一说，几百斤重的石观音轻轻巧巧就搬动了。石观音一到太平山，老百姓砌了一座庙，把它供奉起来。当地人们都说这石观音是潮水氽来的。与该地区毗邻的南通县也有一则类似的传说①：相传某年海潮来临时，一金铙随潮浮来，有人拿起金铙上片一看，铙中放着金身观音大士像，下片金铙随即沉没海底。后来人们将这观音大士像建庙供奉，把取得的一片金铙钉在大殿正梁上。每年农历六月十八深夜，沉在海底的一片金铙，飞来和钉在梁上的一片金铙相会，第二天烧香的人越来越多，是为六月十九观音会。这两则传说，巧妙地告诉我们，观音菩萨是潮水氽来的，亦即是说，佛教是从海上传入的。当然，传说毕竟仅为传说，不是科学的历史记载，但是从中确实透露出一点信息，不能不引起研究者的注意。实际情况是，不管佛教是否从海上传入，我国东南沿海民间的佛信仰确是相当盛行的，处在东海之西、大江之南的吴越地区亦不例外，而该地区传说故事中的佛信仰有着特有的色彩。另一类是关于佛教圣地的传说故事。自三国赤乌年间起，吴越地区开始建立佛寺。东晋以降，佛寺更如雨后春笋般拔地而起，“南朝四百八十寺”，以后历代重修、重建，更多新建。吴越地区到处有古刹名院：杭州灵隐寺，天台国清寺，苏州报恩寺，常州天宁寺，无锡崇安寺，上海龙华寺、静安寺、玉佛寺……还有普陀山、雁荡山等处的佛教道场，那么多的古代佛塔。每一处均有绮丽的传说故事，它们或传说着建寺建塔时的遗事，或传说着佛像的来历，或传说着高僧的事迹，从而传播着佛信仰的观念。

道教这一产生于中国本土的古老神祇体系，在民间的影响源远流长，在吴越地区相当流行。道教在民间的影响，可以从不少传说故事中看到端倪。例如关于道教的最高神太上老君（与元始天

① 《观音大士显灵》，载《南通县民间故事选》，中国民间文艺出版社1989年。

尊、灵宝天尊合称"三清"），吴越地区各地都有其故事流传。在民间，关于道教观念、道教活动和道教场所的传说故事不少，例如关于苏杭地区著名的"三观"（苏州玄妙观、浙江桐乡乌镇修真观、嘉兴濮院祥云观），以及位于江苏镇江句容的茅山道观，均有生动曲折的传说故事。从中可以看到吴越地区民间道信仰的基本面貌。

谈到道教与传说故事，就不能不联系到巫术。巫术信仰，源出于古代宗教，包括方术、咒符、算命、占卜、预兆等。从吴越地区的传说故事中，可以看到光怪陆离的巫术信仰的种种表现。

至于风水，亦可算作巫术的一个支脉。风水信仰是民间的一种比较普遍的信仰。在民间，对风水问题相当重视，诸如开河、造房、做坟等，必定请堪舆家（俗称阴阳先生、风水先生）先行相地，选择好风水，避凶趋吉，确保人寿财发，万事顺遂。这就生发出各式各样的风水故事来。

众多纷繁的民间信仰神，诸如神话神、地方神、历史人物神以及邪神等，在吴越地区各地，均受到人们的笃信和礼拜。对这些民间神的信仰，在传说故事中也有着生动的反映。

鬼魂崇拜源自原始社会中普遍存在的一种宗教迷信。过去，在吴越地区民间，对鬼灵的信仰比较盛行。人们认为人死了变鬼，于是产生了形形色色的鬼故事。而鬼有善鬼恶鬼之分，往往把在世时有益于人者和善死者视为善灵，在世时有劣迹者和非正常死亡者视为恶鬼。吴越地区的鬼故事（包括不怕鬼的故事），有各种各样的情节、含义。这些故事的产生，与民间的鬼信仰是分不开的。

凡此种种，均说明了民间信仰传说故事同民间的各种信仰，有着不可分割的关系。让我们举出一个故事来，加以剖析，从中可以具体地看到民间信仰传说故事的来源。浙江衢县有一个寓言式的故事[1]，叙述"土地公借钱"的经过，颇能说明这类传说故事的由

[1] 《土地公借钱》，载《中国民间文学集成·浙江省衢县卷》，浙江省民间文学集成办公室1989年。

来。这篇故事的梗概是这样：为给城隍寿诞送礼，下属诸神纷纷备办礼物，这可苦了年老和清贫的土地公。土地婆说，你何不到大庙里向各位菩萨借点钱呢。土地公走进庙门，跪下向弥勒佛借钱，弥勒佛说，我一年到头衣不蔽体，连做件衣裳也没钱，别看我笑容常开，我笑容常开也是想求助于别人呀。土地公转向里面，向挺立在那里的韦驮菩萨借钱，韦驮说，我连个座位都没有，想做条凳子也没钱，哪有钱借你？我手执降魔幡也是为了想去抢点钱呀。土地公转身向对面的观音菩萨借钱。观音说，我是一个妇道人家，有啥收入？你看我一只脚穿鞋，一只脚赤脚，想买双鞋穿穿都没钱，哪里还有余钱借你？土地公垂头丧气，走向另一座寺庙。土地公向正堂上居中而坐的披发大帝借钱，披发大帝说，我长发过肩，想剃个头也没钱。你可问问龟、蛇二将，他俩是我的徒弟，向来很节约，可能有积蓄。于是土地公便转向龟将借。龟将说，钱我是有些，但借钱要利息，不知你要借多少？土地公说要借拾两银子。龟将说，银子如数借你，现在是春天，到秋天连本带利还我贰拾两。土地公一听，利息这样重，暗暗吃了一惊。但口燥吃盐卤，不得不忍痛借下。这则故事，勾勒了一个小小的神佛世界，角色有土地公、土地婆、弥勒佛、韦驮、观音、披发大帝、龟蛇二将等，反映了民间对这些神佛的信仰。然而仔细品味，神佛世界和人世间一样，也兴送礼奉承那一套。而土地公借钱的经历，不正是旧社会一般穷老头所常有的遭遇么？为了巴结有权有势者，即使借了钱也得去送礼，而开口借钱常常要碰壁，最后只好硬着头皮借下高利贷。这样的传说故事，难道不是旧时代社会现实的间接而又维妙的写照么？马克思指出："要知道，宗教本身是没有内容的，它的根源不是在天上，而是在人间。"[1] 宗教是这样，一般的民间信仰就更是这样了。民间信仰传说故事，归根结底，来源于活生生的社会现实和人们头脑中的信仰，是这两方面有机结合的产物。

---

① 《马克思恩格斯全集》，第27卷，第436页，人民出版社1972年。

第二节　吴越地区传说故事中民间信仰的表现形式

弄清了民间信仰传说故事的渊源，特别是它们在内容上的来源之后，就可以进而探索这类传说故事中的民间信仰的表现形式。

吴越地区的民间信仰传说故事，包罗万象，涵盖甚广。从这许许多多传说故事中，可以看到各种各样的民间信仰，诸如民间的神佛信仰、巫术信仰、鬼灵信仰，在这一类传说故事中均有所反映和表现。

如前所述，这一类从民间信仰演绎出来的传说故事，虽然不一定对佛、道、巫、鬼等进行赤裸裸的说教，但从它们的情节中，却自然地流露出了民间对这些东西的信仰，这是民间信仰传说故事不同于别种民间文艺体裁之所在。比较直露的赞神歌、仪式歌、祝咒语等，固然不同于传说故事；即便是与传说故事同属叙事作品的宝卷、宗教戏，在叙事状物、铺陈情节、表现人物性格、描述人物身世之时，也常常夹说一些直接表达民间信仰的语言。而民间信仰传说故事，无论是讲述神佛、鬼怪的故事，还是讲述巫术、风水的故事，则较少直白的字句，其反映的民间信仰主旨，显得内在些、含蓄些。人们常常要听完一个传说或一个故事，了解了整个的情节，才能领略其体现的某种或某些信仰。

吴越地区传说故事中的民间信仰，主要有以下三个表现形式。

一　传说故事中的佛教信仰

（一）　佛教信仰

佛教发源于南亚次大陆的印度、尼泊尔，在佛教发展的历史上，先有小乘佛教，后有大乘佛教，大约于公元一世纪东汉初传入

中国。在长期的传承、流变过程中，佛教逐步世俗化，渐渐深入于民间。在民间的部分传说故事中，渗透了佛教信仰，这种信仰，既大体上合于佛教的观念，然而并非等同于正宗的佛教教义，而是民间化即世俗化了的佛信仰。

在佛教的两个派别中，小乘是原始佛教和部派佛教，把释迦牟尼视为教主，追求个人自我解脱，把“灰身灭智”、证得阿罗汉作为最高目标。大乘是公元一世纪左右在印度新出现的一个佛教派别，自称能运载无量众生从生死大河的此岸达到菩提涅槃的彼岸，成就佛果。小乘佛教所崇拜的神佛并不多，而大乘佛教则提倡三世十方有无数佛，并进一步把佛神化，宣扬大慈大悲、普渡众生，把成佛渡世、建立佛国净土作为最高目标。中国属北传佛教地区，开始曾有小乘流传，但后来的大乘却是流传广、影响大。

大乘佛教的“普渡众生”说在民间很有影响，因而，关于这种观念的传说故事十分流行。例如江苏常州的一个传说，[①]把弥勒说成是佛教最高祖师如来（释迦牟尼）的哥哥，而他俩都被玉皇大帝派下凡来解除人世间的烦恼。根据以兄为先的惯例，弥勒先在凡间当家。正月初一，弥勒放开乾坤袋口，把袋里的好东西源源不断流向人间。人们念弥勒带来过好处，将他的塑像供在前殿，最先接受善男信女的香火。

佛教认为过去有人成佛，未来也会有人成佛，一切人都有觉悟的可能性，所以说“一切众生，皆有佛性，有佛性者，皆得成佛”[②]。怎样的人才能被渡成佛呢？乐善好施的弥勒即是。上海有一则传说[③]说，弥勒原是人间一凡人，从小父母双亡成了孤儿，后入山寺为僧，在寺里烧水煮饭，做些杂活。他珍惜每粒粮食，在烧火时把稻草、豆秆上遗留的一粒二粒谷子、豆子拣起来，天长日久，收藏了

---

① 《弥勒和如来》，载《常州民间故事集》。

② 赵朴初《佛教与中国文化》，载《文史知识》1986年10期。

③ 《弥勒成佛的传说》，载《中国民间文学集成·上海市南市区故事分卷》。

二三十箩谷、豆。某年大旱歉收，弥勒用多年积聚的谷、豆熬粥施舍给饥民吃。他煮了一锅又一锅粥，当他提起一大桶水朝最后一锅粥里加水时，一头跌进大粥锅，即时被一股热气升托起来，越升越高，送他上天去了。勤劳节俭、乐于助人的弥勒，终于成佛。这就是"有佛性者"成佛的典型例子。

在吴越地区各地均流传着阿弥陀佛的故事。这些故事的主题都是出身低微而心地善良的人，做尽好事，感动了天帝。天帝派活佛化装成衣衫褴褛、肮脏不堪者，下凡来度他飞升成佛。主人公阿弥在各地的故事中原先的身分各异，浙江象山、慈溪称他是穷人的孩子，江苏海门称他是长工，上海南汇称他是饭店伙计，常州、无锡称他是小和尚。其中无锡流行的一则阿弥陀佛教故事[①]颇有特色，说是从前无锡祗陀寺内有一个名叫阿弥的烧饭和尚，为人慈善，勤劳俭朴。一日，一个满身烂疮、浑身臭气的讨饭和尚来到，向阿弥要饭吃。阿弥给他吃了一顿饱饭，当夜又答应癞和尚的请求，让他和自己合睡一铺。第二日一早，癞和尚要走，可他的脚已烂得寸步难行，要求阿弥背他一程。阿弥见他可怜，背起就走，却越背越轻，竟腾空而去。原来，阿弥背的是一个活菩萨，是来善渡阿弥成佛的。这个传说，把好人获得好报，以至成佛的佛教观念，作了形象而又生动的发挥。

在一些民间传说故事中，寓有借助于菩萨惩恶扬善的意味。例如浙江嘉善一则观音传说，[②]大意是：很久以前，梁家村和治本村的交界处，有一条水流湍急的河，河上无桥。钱财主放了一只小木船，收取渡费。船小浪大，经常发生翻船事故。人们渴望造座桥。有个商人愿意出半座桥的经费，还有一半的费用得向附近民众筹集。不久集全了造一座桥的资金。人们到山里去运来石块。钱财主生怕造了桥渡船无生意，千方百计刁难阻挠，指使家丁偷偷将造桥用

① 《香花桥上轧"神仙"》，载《中国民间文学集成·无锡县民间故事集》。

② 《观音惩财主》，载《中国民间文学集成·浙江省嘉善县故事·谚语卷》。

的石块抛入河中。某日钱财主到河边督阵，不料一块大石头滚落下来，砸断了他的腿，他病倒后梦中还受到菩萨的责斥。不久，石匠们发现河中已有四根长石竖立，大伙儿便把桥板石架在这四根石柱上，桥很快造好。大家看见那四根桥柱上隐约有观音菩萨的头像，知道是观音娘娘帮的忙，便把桥命名为"观音桥"，还在附近造起一座"观音庙"。

某些地方有关于十八罗汉的传说和廿四主天的传说，表达了"放下屠刀，立地成佛"的观念。江苏常州一则十八罗汉的传说，[①]讲十九个强盗回心转意，弃恶从善，到普陀山去修行（仅有一人因怕风浪而未去），结果去的十八个人成了十八罗汉。与此类似，浙江丽水流传着廿四主天的传说[②]，说廿四个山强盗，一次被化装成老婆婆的观音菩萨所点化，幡然醒悟，砸毁刀枪，表示悔改。观音渡他们上天，被玉皇大帝封为廿四主天。

综上所述，在表现民间佛教信仰的传说故事中，民众按照自己的意愿，舒展充分的想象，塑造了独特的佛教诸神的形象。这些佛形象，均打上了鲜明的民间信仰色彩。

值得注意的是，民间常以积极的态度来敷演有关佛教信仰的传说故事，洋溢着"人间佛教"入世度生的精神。"人间佛教"的主要内容是所谓五戒、十善和六度、四摄，"前者着重在净自己的身心，后者着重在利益社会人群"[③]。民间佛教信仰传说故事，大多是以劝人为善为主题的，宣扬善有善报，恶有恶报，积善积德，以成正果。这种观念在民间深入人心，形成了相当浓厚的信仰。

从深一层的层次来看，民间佛教信仰传说故事在某种程度上显示了佛教的"无常"的世界观和"菩萨行"的人生观。所谓"无常"，就是认为一切事物都受到时空条件的制约而变动不居，处在无始

---

① 《十八罗汉的来历》，载《常州民间故事集》，中国民间文艺出版社 1989 年。

② 《廿四主天的传说》，载《中国民间文学集成·浙江省丽水市卷》。

③ 赵朴初《佛教与中国文化的关系》，载《文史知识》1986 年 10 期。

无终、无边无际的因果网络之中。所谓"菩萨行"，即是说，凡是抱着广大志愿，要将自己和一切众生从苦难中救度出来，要使大众得到利益，并使大众觉悟，凡是有这种志愿的人都可称为"菩萨"。为实现这种志愿而坚持实践就称"菩萨行"。正因为民间佛教信仰传说故事有着这样的主题思想，历来受到民众的欢迎和研究者的重视。

（二） 道教信仰

道教是产生和流行于中国本土的宗教，它形成于东汉，由古代的神仙方术、巫术发展而成。道教以我国古代社会的天人合一、天人感应和谶纬之学为神学理论的思想源泉，具体的思想渊源是殷商时代的鬼神崇拜、战国时期的神仙信仰以及东汉的黄老道；同时道教还吸收了封建社会儒家所主张的伦理道德和礼法仪式。因此，道教具有汉民族宗教意识和文化的特质。可以说，道教是我国古代社会鬼神崇拜的延续和发展。古代巫祝的占卜、祈祷，方士的候神、求仙，历代所崇奉的天神、地祇、仙人，均为道教所接纳和传承。对神仙世界的崇拜，是道教最基本的信仰。

道教在发展过程中产生了两个分支，一支向上层社会发展，维护封建统治阶级的利益；另一支传播于民间，成为通俗形式的道教。后者对民间道教信仰传说故事的形成有着直接的影响。

道教有正一派（以符箓为主）和全真派（以道为主，兼融儒释），两派均以太上老君为创世主，玉皇大帝为最高天神。在吴越地区的传说故事中，常常说到太上老君、玉皇大帝，表现了对其的尊崇和信仰。而流传较多的，是关于城隍、土地和八仙等道教神和人物的传说故事。

城隍神在中国民间信仰中极为重要，在吴越地区民间信仰中亦不例外，由于城隍神信仰在民间影响扩大，道教便把它纳入自己的体系中。城隍是直接对天帝负责的地方最高神，各州各县均有，所供奉的神祇多为历史人物，各不相同，例如苏州城隍为春申君，

杭州城隍为文天祥、周新，宁波城隍为纪信，上海城隍为霍光、秦裕伯、陈化成。各地民间对城隍老爷极其虔敬，产生了不少城隍老爷的传说。举例来说，上海民间就有城隍老爷救百姓性命的传说[①]：清初，上海地区遭受海匪侵扰，朝廷调派苏州王总兵剿匪，王总兵大败，却恶人先告状，在巡抚周国柱面前说了上海百姓不少坏话。周国柱偏听偏信，以为真是"暴民作乱"，准备第二天一早下令将浦南至静安寺一带百姓统统杀光。上海、遂安两县县令采纳某师爷之计，花钱雇一戏子，这戏子身穿红袍，手执象牙朝笏，装扮成"城隍老爷"，夤夜进入巡抚府，面对酌酒独饮的周国柱，双眼直瞪，举起左、右两手各摇了三摇。周国柱意识到，莫非百姓有冤，城隍老爷来为民请命，便起身作揖，表示不再下令屠民。于是"城隍老爷"的影踪立刻消失。上海县的百姓躲过了一场大灾难，上海城隍也得了爱民如子、极有灵验的好名声，城隍老爷显灵的传说越传越玄。

近代民间所信仰的土地神，其影响不亚于城隍，可以说凡有人烟处，都敬土地。土地也属道教神的范畴。关于土地神的来历，各地传说不一：一说为曾掩护过刘秀的老人。当年刘秀兵败南阳时，被敌方追兵追得好苦，那老人叫他躲进芦苇园中，刘秀脱险，称帝后封老人（已故）为土地真神（上海崇明传说）；一说为韩湘子的叔父（土地公）和婶母（土地婆）（浙江余姚传说）；又一说是那么生（清顺治帝的军师）同张天师斗法时冤死的二百四十个童男童女（浙江桐乡传说）。土地神的神格，乃农村中最基层的地方小神。在一般传说中，人们对土地神既不得不供奉，但虔敬的程度是有限的。例如，江苏海门一则传说[②]很能说明这一点：从前，土地和城隍住在一个庙里，但是人们有事总是喜欢找办事干脆的城隍，把土地冷落一旁。恰巧有一次玉皇大帝召城隍上天，土地当了家。然而

① 《上海城隍救百姓》，载《中国民间文学集成·上海市南市区故事分卷》。
② 《糊涂的土地菩萨》，载《海门县民间故事选》，中国民间文艺出版社 1989 年。

一连几天，不少人都为造房占风水之事引起纠纷，要土地决断。土地作出种种劳民伤财的规定，搅得百姓怨气冲天。玉皇大帝知道了，把土地问罪，罚他不得在镇上、城里享受香火，只能到乡下去。后来，镇上、城里的庙里便是城隍一人执掌，土地卷起铺盖下了农村。他大片土地上不敢住，便在小小的沟角落里安了家，搭个简陋的小庙，人们管这叫土地庙。

八仙——李铁拐（铁拐李）、钟离权（汉钟离）、张果老、吕洞宾（纯阳）、何仙姑、蓝采和、韩湘子、曹国舅，是道教的八位神仙，民间有许多关于他们的传说故事，老幼妇孺皆津津乐道。“八仙过海”、“八仙庆寿”的故事，更已为大家所熟知。

吴越地区是稻作生产历史悠久的地区，“八仙造谷”的传说很普遍。上海奉贤是这样流传的[①]：古时候，人们的衣食主要靠兽皮和野果。冬天到了，果子采不到了，人们只得挨饿。有一次，八仙路过人间，看到惨象很是不忍。他们驾起祥云来到神农架，坐定后，就采炼日月精华，和合仙家精气。大家都非常专心，只有铁拐李贪酒，喝了一葫芦酒睡着了。不一会，七仙的精气渐渐凝结成一粒金光锃亮的谷种。吕洞宾把这粒金谷播到神农架山谷中。次年，神农架遍地都是金谷。吕洞宾又施展神力，把所有的谷种吸入袍袖中，驾起云头，去四方播种。播下的谷种，到秋天被收割起来，解除了人们的饥饿。人们把收起的稻谷轧去砻糠，发觉珍珠般的米粒头上缺只角。原来这是铁拐李贪酒误的事。后来铁拐李觉得过意不去，就单独造了一粒，这就是稗草籽。上海南市区也有一则传说“八仙造米”，与上述传说大同小异。造谷的地点：在东海蓬莱仙岛。数量巨大：造出三百万斤稻种。铁拐李姗姗来迟的缘由是：这天他五更便出发，走至半路，看到一位老汉又饿又病晕倒在路旁。铁拐李心想：见死不救何以为仙？便急忙从葫芦里掏出仙药，喂老汉吃了，老汉慢慢苏醒过来。铁拐李又把老汉送回家，才匆匆赶

① 《八仙造谷》，载《中国民间文学集成·上海市奉贤县故事分卷》。

来。谁知众仙已把造好的稻谷撒向人间，众仙一听铁拐李是为了救人才迟到，便无从责怪了。只是从此米就缺了一只角。天下老百姓都认为米是八仙造的，所以把“米”写成八个角，表示对八仙的感激。

吴越地区民间对八仙的信仰，还表现在把八仙与一些地方的名胜风物结合起来，编织成美丽的传说和动人的故事。例如浙江鄞县的传说《八仙和酒埕岩》，①把大锅山顶上一块岩石的凹陷处说成是铁拐李从云端里跳下时留下的脚印；把大岩石上的纵横纹路说成是吕洞宾用树枝划成的棋盘；把山坡上一个杯形石说成是仙人们喝过酒的酒杯；把山溪说成是当年流出的仙酒所冲成。又如浙江兰溪的传说《八仙岗与神仙洞》②把长陵北陇的一座山（即“八仙岗”）描绘成八仙曾经谈天说地、饮酒下棋、吹箫弄笛、唱歌吟诗和斗败黄龙真人的地方。

上海旧时有一条洋泾浜，浜上有一座八仙桥。关于八仙桥，有一则传说③：某年腊月，一位浦东郎中走过洋泾浜边，看到有八个人在浜面上吃酒。下酒菜是羊肉，包羊肉的是新鲜荷叶，郎中很奇怪：冬天哪来新鲜荷叶？他正想时，八个人不见了，他好奇地将荷叶、羊骨头拾起来随手倒进浜里，谁知立即变成一座桥。郎中想，这八人莫非是八仙，所以把这桥称为八仙桥。据说以后这郎中给人治病开药方，都放一点荷叶做引子，不论什么疑难杂症，都药到病除。

这几则是八仙“集体行动”的传说和故事。八仙的群像清晰可见，而吕洞宾、铁拐李的个性更为鲜明突出。在更多的时候，这八位仙人是单独出来行动的，这就生发出大量的、各式各样的故事、传说来。传说、故事每位仙人都有，而最多的，还是当推吕、李。在民间，他们往往成为善和智慧的化身，专门帮助人解难释疑，成人之

① 《中国民间文学集成·浙江省鄞县卷》。

② 《中国民间文学集成·浙江省兰溪市卷》。

③ 《八仙桥》，载《中国民间文学集成·上海市静安区故事分卷》。

美，而对那些丑恶、贪婪的人则加以针砭和惩罚。他们富有正义感和幽默感，有时还喜欢给人开点小玩笑，是很受人们欢迎的角色。

此外，关于道教神仙、仙境、宫观、人物以至神医、方术、修炼的传说故事还很多，无不反映了民间的道教信仰。

（三） 民间神信仰

民间信仰神（简称民间神）包括神话神、地方神、历史人物神和邪神等，门类繁多，数以百计。中国民间除信奉佛教、道教、伊斯兰教、基督教等大宗宗教外，还信奉形形色色的民间信仰神，这就体现了人们宗教观念的多元性。这种情况，在吴越地区民间同样存在，只是该地区民间信仰的神祇除合于中华民族的共性以外，还呈现本地区的某些特色。人们宗教观念的多元性，反映在传说故事中，就有对各种民间信仰神的信奉、礼赞和评说。

在古代人们的宗教观念中，天上诸神有太阳神、月神、星神以及雨神、风神、雷电神、云神等，地上自然神有地神、山神、河川之神、农业神，还有动物神等等。关于如上这一类神祇，均有或详或略的神话传说，反映了民间对它们的信仰。这里仅举龙之神为例。吴越地区的先民，在远古的时候，以蛇为图腾，崇蛇乃该地区民间的古老习俗。后世产生的《白蛇传》故事，与此不无关系。而蛇与龙乃相类之物，龙是天龙，蛇称地龙。吴越地区民间由崇蛇，而引起了对龙的信仰和崇拜。也有一种说法，古人幻想出龙这一动物神的契机或起点，可能是他们看到天空中闪电的现象而引起的。因为闪电极易幻想成为一条细长的、有四只脚的动物，即龙。龙的神性，一是认为龙是掌管雨水的动物神；二是迷信龙会给人带来祥瑞，或者有化身为天子和伟人的神力。于是便产生了不少关于龙神的传说故事。而龙神、龙王之类，名目甚多，易地而异，竟可以说是“各乡各龙神，各村各龙王”。

龙就是这样被神化为一种动物神的。关于龙的传说故事也便

广为流传。江苏无锡县一则“白龙”传说[①]说，无锡鸿山龙娘庙的女菩萨龙娘，生前原是附近村庄上的一个童养媳，受尽公公婆婆的折磨，一天她上山打柴时累得昏倒在一棵大青松下，大青松上的水珠滴进了她的嘴里，于是她怀了孕，半年多后一个雷雨之夜她在山洞里产下一条小白龙，她当即死去，死前嘱咐小白龙每年生日回来看望娘。从此，每年农历七月十七，鸿山一带总是风风雨雨，确保田里稻禾生长，秋后多收粮。与此有异曲同工之妙的是，江苏常州一则传说[②]说，武进县隔仙白龙庙的白龙娘娘，她在世时陪嫂嫂在河边洗衣，吃了水面上漂来的两只桃子而有了身孕，父亲错怪女儿与人私通，姑娘含冤到附近登仙观跳井自杀，在井中产下两条小白龙，她成了白龙娘娘，以后每年八月初一前后必定回乡探亲，届时这一带总要下一场大雨。在这类传说故事中，龙的呼风唤雨、掌管雨水的神性得到了充分的发挥。

地方神的种类颇多，包括家神、财神、行业神以及其他地方神。这些地方神，在传说故事中都有它们的位置。

家神中，首推门神。关于门神，浙江兰溪和江苏南通县各有一则传说[③]，十分相似，大意是：唐太宗登基不久，天下大旱，玉帝下旨东海老龙到南天门降雨，老龙把雨落错地方，玉帝怪罪，要斩老龙，委派唐太宗的丞相魏徵去斩。老龙托梦给唐太宗恳求救它一命，办法是叫魏徵误过明日午时三刻的时辰。唐太宗为救老龙性命，第二日退朝后，把魏徵留下着棋。中午，魏徵要走，唐太宗硬是不允，魏徵为难，忽然打了个呵欠，扑在桌上睡熟了。午时三刻，唐太宗见魏徵睡得正香，很放心，其实魏徵的灵魂已经去斩老龙。老龙拼命逃，魏徵追得满头大汗，唐太宗一见，怕他热得醒来，拿把扇

---

① 《白龙娘娘》，载《中国民间文学集成·无锡县民间故事集》(内部资料)。

② 《白龙庙的来历》，载《常州民间故事集》，中国民间文艺出版社 1989 年。

③ 《门上为啥要贴“门神老爷”》和《门神的来历》，分别见《中国民间文学集成·浙江省兰溪市卷》和《南通县民间故事选》(内部资料)。

子扇了三扇。魏徵本来追不着老龙，经唐太宗一扇，助了三阵龙风，便追上老龙，飞起一刀把老龙斩掉了。唐太宗原想救老龙性命，反倒助魏徵斩了它。当夜，唐太宗一合眼，就见老龙在床前要他赔命，使他一夜难眠。第二日上朝，唐太宗把事情经过告诉文武百官，大将尉迟恭、秦叔宝表示愿意夜里把守皇宫大门。从那夜起，两个大将守在宫门口，唐太宗就睡得好；若哪夜不守，就睡不安稳。但这两个武将要带兵打仗，不能夜夜守在宫门口，军师徐茂公想出个办法，把两个大将的模样画出来，贴在宫门上。老龙的阴魂望着门上的两张像，真的不敢来了。后来，天下的老百姓也照样把尉迟恭、秦叔宝的画像贴到家门上，称他们为"门神老爷"，用来避邪气，保平安。此乃门神来历的最普遍的说法。

灶神，也是家神中的重要角色，有的地方叫灶家菩萨，也有叫灶君、灶司、镬灶老爷的。传说也不尽一致。例如关于灶神的来历，浙江兰溪传说是七仙女和凡人婚配生下的一个儿子；浙江嘉善传说灶君是个女的，原是天廷掌管厨事的仙姑；浙江金华传说灶王奶奶是玉皇大帝的小女儿。传说虽然各异，但是灶神和千家万户关系密切，因而受到人们的普遍重视。值得注意的是，上海徐汇区一篇传说① 对送灶神的仪式作了具体的描述：每年农历十二月廿三（有的地方是十二月廿四）送灶家菩萨上天，每家每户都要烧好赤豆糯米饭，备上一顶纸轿，买了灶糖、青菜头，供在灶家菩萨面前。供完后，户主动手将灶家菩萨从灶上请下来，放在桌子上，说："请菩萨吃点灶糖甜蜜蜜，吃青菜头有钱有财，保祐过个太平年，来年大丰收，米饭吃不完。"说完用赤豆糯米饭把灶家菩萨的嘴封牢。然后请灶家菩萨坐在纸轿里，抬到厨房外面送上天（烧掉）。传说灶家菩萨上天后，因嘴给户主用糯米饭粘着，一句话都说不出，见了天帝只是笑眯眯，天帝叫他说，他还是不说，天帝以为他是嘴里有毛病不能说话，因此原谅他，叫他到人间继续担任原来的职司。

① «灶家菩萨»，载«中国民间文学集成·上海市徐汇区故事分卷»。

家神中，还有一个是五谷神。浙江衢县有一篇故事[①]饶有兴味：从前有一户财主家，连年五谷丰登，当家人十分看重五谷，家中还供奉着五谷神像，五谷神也乐意助他发财。过了许多年，财主死了，儿孙们见家中粮食堆积如山，便大手大脚糟蹋粮食。五谷神很不满，准备到别家去，又获知这家的长孙媳妇要过门，便决定试探一下再说。长孙媳妇过门后，一日，五谷神趁她上毛坑时，故意在毛坑板上撒下一粒米饭。新媳妇看见那粒饭，觉得可惜，便拔下头钗把饭粒挑起送到嘴里。五谷神躲在边上看得清楚，便打消了走别家的念头。

财神是民间信仰最普遍的神灵之一。财神一般是指赵公明，即赵玄坛、赵公元帅。赵公明是怎么会成为财神的？浙江嵊县有一则传说[②]，叙述了他上天前的经历，大意是：赵玄坛本是一个横行乡里的收田赋的衙役。有一次，他到东山岙王老三家催田赋，被一事所感化，决定到报恩寺当和尚，痛改前非，静心修行，终被一神龙驮到天上，又在天上做了许多好事，立了不少功劳，才被封为"伏虎将军"，成为红脸的财神菩萨。

江苏海门的一则传说[③]却是另有一说：财神有弟兄五个，都是金身，赵公明最小。有一年农历除夕，五个财神来到人间，经过一番周折，四个哥哥化为金人，被一个好人用车拉走；只有赵公明跑回天宫，从此只剩他一个财神爷了。

在旧社会，财神只对富人好，对穷人却从不照顾。劳动人民虽然也敬财神，但到头来总使他们失望，他们对财神不无怨恨和贬抑。上海南市区一则故事[④]说：老城隍庙的财神殿里，原先除供奉财神菩萨外，还有财神娘娘。为什么后来只有财神爷，而不见财神

① 《五谷神》，载《中国民间文学集成·浙江省衢县卷》。

② 《赵公元帅上天》，载《中国民间文学集成·浙江省嵊县故事卷》。

③ 《五财神》，载《海门县民间故事选》，中国民间文艺出版社1989年。

④ 《财神娘娘的传说》，载《中国民间文学集成·上海市南市区故事分卷》。

娘娘了呢？有一年正月初五，来了个衣衫褴褛的穷后生，纳头便拜。财神爷对这个穷得出奇的种田汉不屑一顾。财神娘娘了解到，这个穷后生的母亲给财主当老妈子，自己当长工，如今他母亲重病卧床，却穷得连请医抓药的钱也没有。财神娘娘劝财神爷给穷后生一点施舍，财神爷嫌贫爱富，不肯给穷后生施舍。这时，穷后生昏倒在地，财神娘娘便连忙拔下发髻上的金钗，又摘下一对金耳环投给穷后生。穷后生在昏迷中醒来，向财神娘娘叩头致谢。财神爷发现财神娘娘给穷后生金钗和金耳环，顿时大发雷霆，叫她"滚"。财神娘娘一气之下，宁愿到人间苦度光阴，再也不回来了。从此县城里的穷苦百姓，都说财神爷是个欺贫爱富的势利鬼，很少有人来求他了。

还有的是各地特有的地方神的传说。如浙江兰溪有窑神陈爷爷的传说，他带领炭民们向奸商斗争，被官兵追捕时殉难，死后成神，打退了官兵，深得兰溪、建德、桐庐、浦江一带山区炭民的爱戴和信奉。在浙江丽水、松阳、遂昌及原宣平县一带畲族中流传着"插花娘娘"的传说。(她的故事在这些地区的汉族中亦有流传。)畲族风俗中从无建庙祭奠之习，但竟建造了多处"插花娘娘庙"，可见其传说在畲族中影响之大。近几年丽水搜集到多篇插花娘娘的传说故事①，文字大同小异，综合概括起来，其内容如次：(1)传说古时候在松阳县茅弄村有一位名叫插花的畲家姑娘，美貌勤劳，上门求亲者甚多。(2)后母作主(一说舅舅为媒)把姑娘许配给某村一汉族老财主做小妾，姑娘不愿，便逼嫁之。(3)当花轿抬到高溪乡横岗山(一说千百坳岗)时，姑娘突然出轿跳崖而死。(4)她的尸体躺在深深的山坳里，过路的男女老少将一把把鲜花插在她的身边和遮盖在她的身上，她的魂灵被花神收去，她成了花仙，上天做了插花娘娘。(5)后来，人们在千百坳岗造了一座"插花殿"，在横岗山造了

---

① 如《插花娘娘》、《插花姑娘》、《插花岭与插花庙》，均载《中国民间文学集成·浙江省丽水市卷》。

一座“插花娘娘庙”，许多畲族聚居的山乡也相继建起了“插花娘娘庙”。后人凡路过插花娘娘庙的，都要采花供奉这位坚贞刚强的畲家姑娘。以上就是插花娘娘传说故事的基本内容。这样一位风灵神秀的年轻女神，活在这些地区民众的心中。

历代的杰出人物和其他一些人物，其生前或为官清廉，或为民除害，或品德高洁，做过种种好事，死后被人们神化为神，建造庙、祠供奉。吴越地区民间流传较多的有关帝、刘猛将等，以及其他一些在当地历史上影响较大的人物的传说故事。

关帝俗称关公，即三国时蜀国名将关羽（字云长）。民间传说关公死后，升上天廷，列入仙班，被封为关圣帝君。人们为他建祠立庙，是民间供奉礼拜的对象，明、清以来更被列为国家祀典。于是关于他的种种传说故事便应运而生。浙江象山传说关老爷的前身是一条小青龙①，专司雨水，有一次它得罪了玉皇大帝，玉皇大帝下旨三年内不许它化雨。小青龙便每夜化一朝露水，每晨发一阵大雾，确保稻谷年年有收。这事给玉皇大帝知道，就派天兵天将把小青龙捉去杀头，可是连斩五趟却总又生拢。玉皇大帝就命天兵天将把小青龙斩成七段，装进甏里封起来，又要太白金星做七七四十九日道场把小青龙尸首化为清水。太白金星同小青龙友好，暗中把装小青龙尸首的甏送到凡间，吩咐百姓等七七四十九日满了后，把甏撬开，它就会还阳。太白金星弄只假甏做做道场，骗骗玉皇大帝。老百姓守甏一直守到第四十九日，有个人心太急，时辰还差一点，就把甏撬开。一看，里面是个全身血红的小孩，两只眼睛还没睁开。老百姓用芦干叶把小孩的两只眼睛剖开两道细缝。这小孩长大后就是关老爷，面孔血血红，眼睛两道缝。人们信仰关帝的原因很多，一般民众主要是崇拜他的义气和坚贞。每逢关帝生辰农历五月十三和死忌九月十三，不少地方都有庙会。

民间对关帝极尽神化之能事，传说故事中的关帝能上通天界，

① 《关老爷出世》，载《中国民间文学集成·浙江省象山县卷》。

下达地府，无所不能。

刘猛将。即刘猛将军，流行较多的说法是指宋名将刘锐，民间奉为驱蝗之神。江南一带大量流传着这位神君的传说故事，多为有关猛将出身的故事和猛将显灵的传说。猛将老爷祭期和出会的日子，多为农历正月十三。某些地方也有把猛将说成是别人的。例如上海崇明一则传说说猛将刘迎春是刘阿斗的孙子，祭期是农历七月十三。又如上海青浦一则传说说神姓刘名活宝，曾经手舞两把菜刀帮助韩世忠把金兀术打得大败，祭期是农历八月十八。这些例子说明，同一种民间信仰神，常常各地有各地的传说，显示出差别。

历史人物神中有先贤、烈女。例如浙江上虞有曹娥庙，其女神曹娥是东汉时上虞渔民曹盱之女，因跳江救父，殉孝成神。上虞传说，奔腾的曹娥江不管水多急、潮多猛，流到曹娥庙前面时立即变得无声无息，缓缓而流，仿佛愧对孝女悄然遁去，过了曹娥庙门口才再发出响声，这种情景叫人叹为奇观。

历史人物神中还有清官、能臣。例如西汉时湖南龙阳县人张渤，在无锡太湖一带治水有功，带领百姓凿通了太湖与五里湖之间的犊山门，开拓了两条河路，利于水位调节、农田灌溉和水上航运。他死后，无锡百姓在南门外造了一座寺庙叫张元庵，供奉这位黑面孔的张老爷。每逢农历二月初八，城里城外的人们都要到张元庵去拜祭。又如明朝浙江东阳人张国维，在苏州任巡抚时为三吴百姓办了许多好事，把浙东的种棉技术带到那儿，提高了当地棉花产量，百姓尊其为"棉花神"，在苏州虎丘为他立祠供祭。关于这些历史人物，都流传着神化了的、生动感人的传说故事。

二　传说故事中的巫术信仰

占卜、禁咒、巫蛊和风水都属于巫术的范畴。这些民间的巫术信仰，在传说故事中有着生动的反映。

（一） 咒符、方术、魔法

咒符是咒（咒语）和符（符水、符箓）的合称，是一种由来已久的巫术手段。咒符的来历，在传说故事中有所敷演。江苏海门的传说，[1]是一种比较有代表性的说法。这则传说，说太上老君为了对付妖怪“十郎子”，仿制了“十郎子”的一根形似尺的“敕”，用这“敕”对准妖怪连呼“敕敕敕”，妖怪当即应声倒地。老君用这“敕”在民间驱邪除害。后世的人施展魔法时，便口念“太上老君急急如律令敕”，并在门上或墙上贴一张黄纸，纸上草书个“敕”字，以驱鬼避邪。这就是咒符由来的一个说法。

民间有所谓“阴阳法”，即魔法。浙江上虞一则故事[2]说：早先有个大木匠，有一次给人家造房，东家待他极客气，特地将吃的鸡鸭鱼肉拆去骨头，大木匠却误以为是吃剩并拢的碗脚，便暗下阴阳法：在新屋后门口画了只小船。他的徒弟学样，在前门口也画了一只船。过几年，东家带着礼物去谢大木匠，说他们住进新屋后发了财。东家谈起当初如何优待他，连吃的鸡鸭鱼肉都拆尽了骨头。大木匠方知错怪了东家，后悔不该下阴阳法。但奇怪的是东家非但没倒灶，反而发了财。后来知道徒弟在前门口也画了只船，才恍然大悟。原来他画的小船船头朝外，财宝往外运；而徒弟画的船船头朝里，财宝往里运。只是徒弟画的船比他画的大，所以运进的财宝比运出的多，这户人家发了财。

旧时，一般人家在大门上首钉一块淡黄色小木板，上画虎头，下写“泰山石敢挡”；或者画上“八卦”，写“姜太公在此百无禁忌”，以驱邪镇妖。浙江慈溪云城乡有这样一个故事[3]：会稽柳员外有一独女慧颖，聪明多才，可是十七岁那年害起了病，昏迷中时发梦

---

① 《“五郎子”》，载《海门县民间故事选》，中国民间文艺出版社1989年。

② 《阴阳法》，载《中国民间文学集成·浙江省上虞县卷》。

③ 《虎头木牌的传说》，载《慈溪县云城乡故事、歌谣、谚语卷》。

吃。延聘多位名医，均未治好。一天来了个道士，说这女孩子的病俗称阴邪，对付的办法是在大门上首钉一块木牌云云，便可防止妖魔侵入。后人纷纷仿效，遂成一种风俗。

各地常常传说着具有特异功能的、身怀魔法绝技的人的故事。如浙江衢县有陈半仙的故事①。传说他十二三岁时，每天去拾猪粪。某日他拾猪粪时，见天上掉下一只仙桃，恰好落在他面前的猪粪上。他拾起桃子一看，半边粘着猪粪，另半边蛮干净，把干净的半边吃了。吃后本事就很大，许多仙家能做到的事他也能做到，因此大家叫他"陈半仙"。当然传说极度夸张了陈半仙的魔法，并不可信，却说明了民间对魔法的信仰是颇有市场的。

还有的方术故事是与医术结合的。如浙江永嘉一则传说②说：清朝名医李正友（人称正友相）某年秋天给山底村一个妇人治病，反复诊视却看不出什么病症。家属说，病人七月半那天深夜从娘家回来，经过祠堂边桥头，听到狗叫，又看见路边有个白物闪电般蹿上祠堂屋檐，回家后便昏昏沉沉，茶饭不思。正友相确诊这妇人得的是精神病，吃药未必有用。当夜，他特地到桥头察看，亥时一过，但见一只白猫蹿上祠堂围墙去捉老鼠。第二日，正友相对病人说："昨夜你的病鬼向我托梦，说它长久未受人家烟火，饿得很，你那只雄鸡给它吃了它就走开，永远不到这里来。今晚我们就用那只白雄鸡祭它一祭吧！"当下，他开了一帖安神药给病人吃，又拿来黄纸，学着道士的样子，画了两张灵符放好。入夜，正友相以白雄鸡祭过，装模作样地把一张灵符贴于病人床头，另一张灵符用火烧了化在药汤里叫病人喝下，说："病鬼走了，不会再来了！"病人清除了

---

① 计有《陈半仙是怎样成为"半仙"的》、《陈半仙吊日头》、《陈半仙戏嫂》、《陈半仙吊井姑》等，均载《中国民间文学集成·浙江省衢县卷》，浙江省民间文学集成办公室1989年。

② 《正友相·杀鸡治病》，载《中国民间文学集成·浙江省永嘉县故事卷》，永嘉县民间文学集成办公室1989年。

疑心，又喝了安神药，睡了一夜，病即痊愈。这位懂些巫术的名医，把方术与医术结合起来向病人施治，作心理治疗，收到了奇效。

（二） 算命、相面、测字

算命、相面、测字之术，是由人们相信有命运产生的。命运的信仰和拜神的宗教信仰是相通的，究其实质，算命术与宗教属同一类，二者同是发源于“超自然主义”，都相信宇宙间有一种超于自然之上的极伟大的势力在冥冥之中控制着宇宙万物(包括人类)。而天人相应的命运观念，比宗教信仰更为顽强。因而算命、相面、测字在传说故事中有较多的表现。

算命，是根据一个人出生的年、月、日、时，即生辰“八字”推测其吉凶。

讲述算命具体过程的传说故事，过去也许有过，但现在不大看得到了。较易见到的是一些揭露算命先生未卜先知诀窍的传说故事。比如如何运用诡辩术，如何鉴貌辨色、随机应变等。这里就不去多说了。

相面，是算命术的又一种方式，即以面相、手相等推算人的命运。浙江上虞有一篇相面故事，①很有代表性，其大意是：某年农历五月廿二曹娥庙庙会前，相面先生袁柳庄老早来到，在大殿里转悠，指着孝女娘娘前面的几尊仲神，对庙内的烧火婆子说：他们时运不好，三天之内有灭顶之灾，让人丢进江水里。婆子不信，袁柳庄说：非但这几尊菩萨要遭灾，就连你也难免皮肉之苦。第二日，当朝驸马新科状元来进香，见黄花闺女的孝女娘娘面前站着几尊赤身露体的男菩萨(生前营救孝女娘娘的义士)，觉得不成体统，即命左右把几尊仲神抬出去扔进江中。烧火婆子见此情景，嗤嗤一笑，驸马命随从赏了她一顿嘴巴。婆子连说：“灵，灵，真灵！”驸马

① 《孝女庙看相》，载《中国民间文学集成·浙江省上虞县卷》，浙江省民间文学集成办公室 1989 年。

追问婆子，才知道有这么一位相面先生，便请来给他相个面。袁柳庄来后，一看驸马的神色，转身就走。驸马叫他不必顾虑，尽管照相直说。袁柳庄才说："驸马乃贵人之相，可惜目下脑门发黑，恐有血光之灾。"驸马吃惊地问可有办法解救。袁柳庄手书"忍耐"二字，说："时时处处记着这个，自可逢凶化吉，遇难呈祥。"驸马回宫后，把"忍耐"二字写成条幅贴在各处，连随身佩带的剑鞘上也贴上了。有一日酉时，驸马自外回府，公主早已入睡，但见床前挂着一套男子衣冠，公主竟与那人同床共枕。驸马怒拔佩剑，欲向那人砍去，猛见剑鞘上"忍耐"二字，才愣住，挑开罗帐打算看个明白。床上两人听得动静，抬起头来，驸马才认清与公主共枕同寝的正是他的胞妹。驸马险些闯下大祸，吓出一身冷汗，暗暗佩服相士的高明。事后，驸马亲去拜访袁柳庄，袁柳庄笑道："阴阳五行，相生相克，不无道理。不过，掐指一算，未卜先知，倒是笑话。我的相术在于'善观气色'。据我所知，驸马熟读四书五经，凡事敢作敢为，那日知你去曹娥庙进香，料知那几尊男菩萨要受处置。烧火婆子少见多怪，难免放肆，自然该打。驸马年少气盛，难免意气用事，有道'伴君如伴虎'，若不忍耐谨慎，早晚要遇血光之灾，此乃江湖人推论之理也。"袁柳庄的这一席话，可谓至理之言。一方面懂得"阴阳五行，相生相克"的道理，一方面谙熟人情、世故，善观气色，乃是高明的相士的经营之术，谋生之道。

测字，算命术的另一个分支，又叫拆字，即以拆析字形来推算人的福祸。测字先生具备的社会经验越丰富越好，要能够识别人的行当、脾性，见什么人说什么话。浙江余姚、东阳都有这样的故事①：有个小姐丢失了一粒珍珠，很心痛。丫头到街上测字，说是要寻到珍珠。先生叫丫头抽出一张字牌，是个"酉"字。先生说，你家小姐的珍珠，掉在地上被鸡啄了。丫头回去把鸡杀掉，珍珠果然

① 《有趣的"测字"》，载《中国民间文学集成·浙江省余姚市故事卷》；《测字先生》，载《中国民间文学集成·浙江省东阳县故事卷》。

在鸡的体内寻到了。不一会，测字摊前来了个打铁匠，他说一把铁钳找不到，抽出一张字牌，也是一个"酉"字。测字先生把这字横摆，变成了"𠮛"，字形酷似风箱，便对铁匠说：铁钳就在你的风箱旁边。铁匠回去一寻，果然是的。又有一个农民，不见了一把锄头，也来测字，同样拈了个"酉"字。先生问他家里可有不常开的门。农民说有的。先生说："酉"字直看，像个"門"字，你到门背后找找看。农民回去一找，果然找着了。旁边围观的人问先生，同是一个"酉"字，为什么解说不同？先生说："这叫眼观六路，耳听八方，随机应变，百灵百验。"测字先生因人而异应付裕如，从中可知测字的基本要领。

明朝末代皇帝崇祯测字的故事相当流行。据说在明王朝大势已去的情况下，崇祯身穿平民服装到街头测字，闻说不祥的解说，这竟成了他到煤山上吊自尽的导火线。可见测字信仰力量之大了。

（三） 占卜、扶乩

占卜，是古人的一种迷信，做法是用火灼龟甲，以为看了那灼开的裂纹就可以推测出行事的吉凶。后来也指用其他方法预测吉凶。扶乩，也叫扶鸾，旧时求神降示的一种方法。由二人扶一丁字形的木架在沙盘上，说是神降临时执木架划字，能为人决疑治病，预示吉凶。占卜和扶乩，亦属巫术的范畴。在传说故事中，占卜、扶乩的具体情节并不多见。

上海上海县一则故事①说：当初，颛桥叫占桥，而它南面的北桥则叫卜桥。从前北桥镇中心的横沥桥头，有个问卜先生，凭三寸竹管、六个铜钱，断人吉凶祸福，名声不小。人们有了疑难事，总会讲"到卜桥去卜卜看"。后来便习惯地将横沥桥叫卜桥。说来也巧，颛桥镇十字街头的神农桥边也出了个问卜先生，他门夸本事要比

① 《占桥与卜桥》，载《中国民间文学集成·上海市上海县故事分卷》。

卜桥的大，将神农桥改名占桥。一占一卜，南北相对，后人感到这占、卜两字太俗，才改卜桥为北桥，改占桥为颛桥。这两个市镇名称的来历，竟与占卜术有着密不可分的关系。

（四） 预兆

预兆，又叫先兆、兆头，即预示事物发生、发展的某些征候、迹象。做梦被认为是一种重要的预兆。上海南市区一个故事①说：从前有个皇帝，某夜梦见皇宫御花园里百花凋谢，召集大臣们圆梦，大臣们谁也不敢对答。于是贴出皇榜征求圆梦的人，榜上写明说对了重赏，说错了杀头。开头三天无人揭榜，第四天有位老农来到榜前看热闹，知道是怎么回事后，爽利揭了皇榜。老农跟着差人去拜见皇帝，皇帝问他："我做之梦，你能知道是什么意思吗？"老农笑着回答："花谢说明快要结果。这是皇上您治国的大业快成功啦！"皇帝听了很高兴，命人以重金赏赐老农。这位机智的老农，抓住皇帝的心理，说得投其所好，当然得到皇帝的欢心。

上海卢湾区也有一个圆梦故事②：从前，某地有一个风俗，认为除夕之夜在道观中求得之梦极准。读书人杨生，除夕夜到道观求梦，卜明年大比能否高中。五更时分，杨生做了一梦，梦见一位老人对他说："天明时速去河埠头，能见到两个妇人，她们会告诉你未来之事。"杨生醒后急忙赶去，只见一老一少两个妇人在河边痛哭。杨生询问何故。老妇人说：儿子出门经商，多年没有音讯，昨夜我和媳妇在观中求梦，见梦不祥，想在此了结一生。杨生忙加劝阻，装作圆梦老手的样子叙述一番。两个妇人听后破涕为笑。老妇人说："你先生说得有理，不但圆了我们的梦，还救了我们一家的命。你先生大恩大德，必将得状元之果。"杨生听了此话，骤然想起梦中老人之言，心想自己莫不会也被老妇人所言中。果然，不久

---

① 《老农圆梦》，载《中国民间文学集成·上海市南市区故事分卷》。

② 《求梦》，载《中国民间文学集成·上海市卢湾区故事分卷》。

那位出门很久的儿子满载而归，做母亲的和做妻子的非常高兴；而杨生也在大比之时高中状元之魁。双方都获得了圆满的结局。

求签，也是预兆的一种，旧时也为不少人所信仰，因而便产生了相关的传说故事。

（五） 风水信仰

风水是术数的一种，亦称“堪舆”，指相地、相墓之法，以察看宅地、坟地等的地势、方位、朝向、周围环境等，来附会和占卜今后的吉凶祸福贵贱。旧时民间非常注意风水，认为它的好坏，会影响日后的福祸和子孙的荣枯。所以每逢造房、建坟时，必先请风水先生（亦称阴阳生、堪舆家）看风水，寻觅吉地。由看风水而引出的故事颇多，且各式各样，反映了民间对风水的种种信仰。

民间认为，最好的风水宝地是所谓“龙地”，这种龙地能出星宿、出皇帝。有一些故事说，明太祖朱元璋的军师刘伯温，精通地理和风水，他为使朱家世世代代做皇帝，周游各处，凡发现活龙地即予破坏之。例如上海长宁区一篇故事①说，有一次刘伯温在江苏江阴闸花山脚下发现一块活龙地，设法向土地的主人要下来，请工匠在这块地上掘了四口井和造了一座庙，把这块活龙地破坏了，以后这里便没有出君王。据说，四口井穿在两条龙的四只眼睛里，这两条龙慢慢死了；井两边的水槽，是两条龙的眼睛淌出的血水流成的。

仅次于活龙地的上等好风水能出后妃，这在民间故事中也有叙说。一篇故事②说，唐朝年间，浙江衢县峡口新王村出了个王氏娘娘，便是这家的祖坟“五马地”所致。这块墓地上有五匹石马，三匹马头朝内，两匹马头朝外。马头朝外养男的，马头朝内养女的。本来这穴风水能养出一个天子，只因马头朝内的多，结果养出了一

① 《刘伯温看风水》，载《中国民间文学集成·上海市长宁区故事分卷》。

② 《五马地与王氏娘娘》，载《中国民间文学集成·浙江省衢县卷》。

个娘娘。那时候，王氏夫妻已生六个女儿，有一天，丈夫到溪边挑水，看见白格树开花，他高兴地跑回家对妻子说："我看见白格树开花，我们家要出天子了！"[1]没过几天，妻子怀孕，这一胎怀了十一个月才生，可生下的仍旧是个女孩，并且满头癞痢。女孩十岁时，有一日到白格树下玩，突然一阵风把她头上的癞痢壳全部吹去，很快长出一头秀发，面孔也变得非常漂亮。后来皇帝听说有这么个美女，便选她去做了娘娘。

旧时，民间在开河、造房、做坟时特别注重风水。开河与风水。开河筑渠，兴修水利，直接关系到农业生产，因而农村里人们极其重视。浙江三北雁门寺林庙后面有一口水池，人称"龙潭"。慈溪一个故事[2]说，从前这一带常受旱涝之苦，一天来了个叫金龙的风水先生，一眼看准庙后那块长满绿草碧树的土地是少有的风水宝地，隐约听见地下传来丁冬水声。他对这块宝地细加勘测，测知此地金、木、水、火、土五行俱全。他明知动五行者必成瞎子，为使这一带老百姓过上好日子，毅然带领百姓们整治河道，又在那块风水宝地上掘了个水池。水池掘成后，池水像涌泉一样源源流出，经排水河道流向田野。从此，这一带大旱年分水源也不枯竭，暴雨季节河道畅通利于泄洪，年年丰收。类似的宝地开河故事在别处也有。

造房与风水。民间认为住宅风水与家业的兴衰关系至大，所以造房子时千方百计要选好风水。有关建房选风水的故事并不少见，而且这种故事常常包含其他的寓意。例如上海宝山有一则故事[3]说，从前某户人家欲盖房，一位风水先生给他家看了一块龙穴地，迟迟不敢说出，怕说出龙穴地后自己眼睛瞎掉。这户人家应允

---

① 当地民间俗信，白格树一般不会开花，如果谁见了白格树开花谁家就能出天子。

② 《钱家风水池的传说》，见《慈溪县雁门乡故事、歌谣、谚语卷》。

③ 《龙穴地与粪坑鸡》，载《中国民间文学集成·上海市宝山区故事分卷》。

愿养风水先生一辈子，风水先生才把龙穴地说出来。新屋竖起，风水先生眼睛瞎了，就在该家吃住。一天，女主人给风水先生端来一盆鸡肉，风水先生从她儿子口中知道这只鸡是从粪坑里捞起来的，极为生气。过了几天，风水先生煞有介事地对女主人说："昨夜我做了一梦，梦见你家屋后地下有只石乌龟，对你家不利。你们赶快把它挖出来！"这户人家把石乌龟挖出后，房屋的风水破坏了，新房子立即遭到天火烧；风水先生的眼睛却又复明。

做坟与风水。民间认为祖坟风水好坏与子孙后代能否发达有极大关系，于是对做坟选风水看作头等重要的事情。这方面的故事也最多。有的故事说，某户人家请来风水先生给活着的长辈选块风水宝地做坟，风水先生转来转去看过后，认为坟地最好造在那高起的地方，后代就会人丁兴旺官运亨通。原来，风水先生相中的那块地是一块"蟹地"，坟地选在"蟹背"上，预示着这户人家能发达。又有的故事说，某河道的中心有一块小洲叫风水墩，河的两岸各有一条脊背起伏的土埂墩绵向河边，在风水墩两旁形成一个夹角，据说土埂墩是两条正在修炼的土龙，风水墩是颗明珠，谁先得到明珠即能飞升上天，故而此处称为"双龙抢珠"，是一块风水宝地，云云。

饶有兴味的是风水先生给自家选风水宝地的故事。上海金山县一则故事①说，从前漕泾镇东面有个风水先生，凡他相中的地方，一般人家都能得到好运。儿子、媳妇再三要求他给自家找块风水宝地，以改变一下家境。这位风水先生早已勘知镇上一爿肉店的屋基是极好的风水宝地，一天他到肉店买肉时故意同肉店老板发生争执，把头一伸被肉店老板失手误伤致命。事发后，风水先生的儿子提出只要把肉店拆除搬走，把父亲的遗体安葬在原放砧板的地下，并把自己家的两间旧屋迁建此处，也就算了。肉店老板求之不得，便一口答应。风水先生的儿子按照父亲生前嘱咐，准备将

① 《见龙桥》，载《中国民间文学集成·上海市金山县故事分卷》。

父亲遗体一丝不挂地埋到砧板下面。可是他的舅舅不允，争论结果，给老人穿上一条短裤埋葬了。本来老人可以修炼成一条白龙，对子孙后代极为有利，只因埋葬时给穿上了一条短裤，使他这一段身子未成龙身，欲飞不能，也便没有达到预期的希望。这从反面说明了民间的又一个信仰，即要确保好风水的效验，必须兼备相应的条件才成。

民间认为好风水必得有福分的人才能享用，这也是一种风水信仰。上海宝山区一则故事①说：从前有一个风水先生走过一条河边，发现河中央是一块龙穴地，如果谁家把坟做在那里，子孙必能做高官。不久，风水先生的妻子得病死了，他把她葬在河中心的龙穴地中。下一年，风水先生的媳妇怀孕，十月临盆，难产生下两个男孩。两个孩子刚落地就叽叽咕咕地争吵起来。风水先生的儿子以为妻子生了两个怪物，抡起铁锴把两个孩子打死了。风水先生回来得知两个刚生下的孙子被打死，不禁大怒，这时恰有人来报告风水先生妻子的棺材从河底里氽了起来。风水先生悲叹自己没有福分，在龙穴地上做了坟也是白搭，没几天就病死了。

有的风水故事表现了这样的主题思想，就是风水不必过于执意寻求，"福人葬福地"，自然即好。浙江绍兴一则故事②说，清朝康熙年间，学识渊博、精通风水的会稽知县赖宏业有一次来到秦皇山脚下，看到一户农家在办丧事，就问死者的儿子其父落葬的风水地定在何处，孝子回答我伲乡下人不讲究风水的，父亲的棺材就葬在屋后竹园边的空地里。赖宏业又问棺材的座向如何定，孝子答曰我伲农民讲究"扁担向"的。第二天棺材要入土，一个中年人拿着一支扁担站在高高的草篷顶上，随手将扁担一扔，扁担啪的躺在地上，于是抬来棺材，依傍着扁担放下，算是定了向，然后盖上泥土便成坟墓。赖宏业在新坟四周反复勘察，发现这墓地确实是一块

① 《河中龙穴地》，载《中国民间文学集成·上海市宝山区故事分卷》。

② 《福人葬福地，何用赖布衣》，载《中国民间文学集成·浙江省绍兴县卷》。

上好的风水宝地。看风水崇尚自然，这也是民间的一种信仰。

三　传说故事中的鬼灵信仰

鬼灵信仰，究其实质，也是宗教观念之一。鬼魂崇拜是原始社会中普遍存在的一种宗教迷信，其内容包括：相信万物有灵，人死以后灵魂不灭，这不灭的灵魂就是鬼；又相信灵魂有超人能力。在民间信仰中，鬼被认为性属邪祟，有等级差别，不能登临仙境，统归地府阎王管辖，一般在阴间活动，亦有游荡于阳间的；或于夜间离开阴间而潜入阳世；或向人托梦传话；或作祟危害生者。过去在吴越地区民间，"其俗信鬼神"，[①]鬼灵信仰比较流行。因而产生了不少鬼故事和不怕鬼的故事。从这许多故事中，反映了吴越地区民间信鬼重机的特点和不畏鬼魅的性格。

从相信灵魂、鬼神引出的故事。按照旧时民间的观念，鬼有各色鬼等，如落水鬼、吊死鬼、火烧鬼、山鬼……还有无人祭祀的孤魂野鬼等等。各种的鬼，有各自的特性。人溺水而死，就成为落水鬼；落水鬼常在水边岸旁出没；落水鬼三年后可以找替代，方式是拖人落水；找得到替代便可重投人身，找不到替代就再做三年鬼；因而落水鬼讨替代是很迫切的事。江、浙、沪各地普遍流传着渔夫与水鬼的故事，如浙江上虞故事《打鱼人与河水鬼》、上海静安区故事《渔夫与水鬼》、徐汇区故事《落水鬼》、杨浦区故事《落水鬼的故事》，均叙述一个渔夫，喜欢喝酒，每晚有一落水鬼来陪喝。日子一长，成了好友。落水鬼数次把如何找替身的事告诉渔夫。渔夫到时均救下跳河寻死的人。由于这落水鬼没有做过拖人落水的坏事，被阴司阎王嘉奖，封他为城隍（或土地、桥神）。落水鬼被朋友渔夫几次三番打破计划，却因此而成正果，以封神告终。渔夫得到新上任的城隍等（落水鬼超度而成）的酬谢，安享晚年之福。

---

① 《隋书·地理志》。

民间认为，鬼往往在深更半夜出现于偏静的场合。于是，就有鬼出来扰人，人与鬼周旋的故事。浙江丽水有这么一则故事[1]：有个农民晚上挑了两半箩筐麦子到水碓磨面，夜深人静时忽然来了个美貌的小姑娘，说要个把戏给你看看，农民情知是鬼，便设计让“姑娘”帮助添麦，说磨好面吃了点心再看把戏不迟。一直拖到雄鸡报晓声传来，“姑娘”只好隐去。天亮后，农民将面粉扫拢，足足装满两箩筐。回家后，他把夜间之事告诉妻子，被隔壁人家听去。第二天晚上，邻居挑了两满箩筐麦子到水碓磨面，却因性急贪婪，那“姑娘”非但不帮添麦磨面，反而突然变成一个青面獠牙、七孔流血的恶鬼。折腾一夜，那邻居吓得魂不附体，麦子损失精光，空手回家，大病一场。故事叙述前后两个农人在水碓与鬼周旋的不同遭遇：鬼还是那个鬼，无非是前面那个农人善于与鬼周旋，所以没有被鬼占去便宜，还让鬼帮助磨面；后面那个农人面对狡猾凶残的鬼，缺少办法，因而吃了鬼的亏。所以，与鬼周旋是需要一套本领和艺术的。

在鬼故事中有一些是宣扬神圣的母爱的。这些故事的基本情节常常是这样：某孕妇难产而死，入殓抬到坟场后才产下孩子。死后无奶水，她就到附近商店购买食品喂养孩子。这当然是不可能的事。但故事讲得煞有介事，说明已育妇女即使成了鬼，也千方百计抚养亲生孩子，这是多么深沉的母爱。例如浙江上虞一则故事[2]说：从前有一爿茶食店，每到快要打烊时，总有个年轻女人匆匆忙忙来买香糕。后来，店倌发现她付的铜板特别轻，又发现抽屉里常常少铜板，而抽屉角里常常有纸灰，便疑心这女人是鬼。一天黄昏，那女人又来买香糕，等她走后，店倌悄悄从后面跟了上去，跟到一个乱坟堆，见她在一具草厝棺材边一闪就不见了。店倌大着胆子走拢去，侧耳细听，棺材里传出婴儿啼哭声。经打听，邻村有个

① 《下水碓的传说》，载《中国民间文学集成·浙江省丽水市卷》。

② 《娘心勿死儿得救》，载《中国民间文学集成·浙江省上虞县卷》。

青年农民，两三个月前，老婆难产，孩子还未落地女人就断了气。因家里穷，只买了一口薄皮棺材，用稻草盖着放在坟堆上。那个青年农民听到消息，赶到老婆棺材边，果然听见棺材里面有响动。撬开一看，棺材里有个光脱脱的小孩在爬动，连忙抱出来，竟是个胖乎乎的儿子，嘴边还粘着香糕糊。只见孩子的娘直挺挺地躺着，早已僵硬，这男人朝老婆哭了一通，抱着儿子回去了。

上海卢湾区和杨浦区亦有类似的鬼母育儿故事。不过，一个是讲女鬼以冥钱买黑枣饲儿，一个是讲女鬼以冥钱买烧饼饲儿。这些故事中的女鬼形象，既可怕又可亲。听了这些故事，有谁不为鬼母的爱子之心所感动呢！

旧时代，读书人对对子（对联）之风盛行，人们把这看作一个人国故之学的基本功，民间由此产生了不少对对子的故事，以至在鬼故事中也有这类内容的。这些故事比较文气，是那些"文鬼"的故事。例如上海闸北区一则故事①说，从前有个乘船赴京赶考的相公，一天船行到叫白米的地方，相公夸口精于吟诗作赋，船夫出上联"白米白鸡啼白昼"叫他对，他苦思半日没对出。相公受到船夫讥笑，当夜跳河自尽。从此，他的鬼魂常在这一带河面上作"白米白鸡啼白昼……"的吟哦，以讨下联。半年后，另一位考生路过这里，问知原委，又打听到前面的村庄叫黄村，便对出下联："黄村黄犬吠黄昏"。从此这里再也听不到鬼魂的吟哦声了。又如浙江淳安有个故事②说，从前有个举人路过蝌蟆岭，听见岭下青蛙叫，信口吟道："蝌蟆岭脚金鸡叫……"下联却续不出，活活气死在蝌蟆岭下。打那时起，这里天天回荡着求对之声。几年后，有一位方进士路过，听见求对声，经思索，终于对出："木樨垄上桂花香"。从此这里的求对声便没有了。以上两则故事中的鬼，由于生前未能对出对子，郁郁致死，成鬼后念念不忘，一天不对出，一天不安宁；直到

① 《赶考相公对对联》，载《中国民间文学集成·上海市闸北区故事分卷》。

② 《鬼求对》，载《中国民间文学集成·浙江省淳安县卷》。

有人对出，才心安理得。

与此类似，有女鬼求对子的故事。如浙江兰溪一则故事①等。

有一类借尸还魂和僵尸复活的故事，讲青年男子如何救助女鬼（死前是青年女子），女鬼为报恩于男子，遂还魂复活，与该男子喜结秦晋。借尸还魂的故事如上海宝山区一则故事②说，一男子在郊野救了一个溺死的女子，两人成了婚。后男子发现女子是个吊死鬼，阴阳夫妻已经做不成。女鬼教男子：某月某日到大路上，边拦住出丧的棺材边说“棺材里的姑娘没有死”。届时，男子按女鬼所教，拦住一送葬队伍，说“棺材里的姑娘没有死，你们为何要去葬她？”一个老头（死者的父亲）命人打开棺材，果见女人活了转来。那男子知道是吊死鬼借尸还魂，仔细一看，比那吊死鬼还漂亮，便要求老头将女儿许配自己，蒙老头应允，于是那男子和那姑娘成了真正的夫妻。僵尸复活的故事如浙江上虞一则故事③说，有个小伙子到余姚某财主家打短工割早稻，夜里睡在一幢空房的楼上，半夜时分，听眠床背后“蓬”的一声走出个姑娘。第二天一打听，原来是三年前财主家因抗婚而死去的女儿（其棺材搁在床背后板壁那边）。下一夜，小伙子照一老人所教，待姑娘又出现时，迅速将预备的饭团塞进她嘴里。那姑娘饭团落肚，活了转来，调养一百二十日后，身体恢复正常。后来财主招小伙子为婿。

有一类烈女死后惩恶少的故事，叙述性格刚烈的女子，生前受到恶少奸淫、行凶，死后变成厉鬼，或化作异类，引诱恶少上钩，终于报仇雪恨。例如上海宝山区一则故事④说：从前有一个做官人家的儿子，是远近闻名的恶少，依仗父亲的势力，到处糟蹋女人。一次，恶少强奸了一个不甘屈服的烈性女子。那女子一出官府，便

---

① 《吊死鬼讨诗》，载《中国民间文学集成·浙江省兰溪市卷》。

② 《吊死鬼借尸还魂》，载《中国民间文学集成·上海市宝山区故事分卷》。

③ 《僵尸还魂》，载《中国民间文学集成·浙江省上虞县卷》。

④ 《烈女死后惩恶少》，载《中国民间文学集成·上海市宝山区故事分卷》。

投河自杀，死后葬在一棵柏树边。有天晚上，恶少带了公差外出作恶，经过那棵柏树旁，见一女子生得非常美丽，轻纱薄衫，肌肤白嫩，便叫那些公差先回去。……第二天，官老爷不见儿子回来，询问公差，公差将昨晚恶少在路上遇见女子之事说了。官老爷带人一路寻来，在离柏树不远处，见恶少赤身裸体躺在地上直哼哼，身下压着一条蛇。那蛇张嘴咬着恶少的生殖器。官老爷急忙举起拐杖打蛇，恶少"哎呀"一声，生殖器已被蛇咬了去。官老爷抱着恶少大哭："我的儿，真要断子绝孙啦！"蛇就是由那烈性女子变的。在这一类故事中，恶少、凶手受到惩处，落得可耻可悲的下场，女鬼冤情申张，扬眉吐气，故事有了合情合理的结局，闻之人心大快。

还有一类是遇鬼后浪子回头的故事。例如上海宝山区一则故事①说：从前有一个人，白天在田里干活，夜里到阴间阎罗王那里当差，大家叫他"阴阳人"。他隔壁住着一个小伙子，吃喝嫖赌，忤逆老母，多次劝说均不见效。某夜，阴阳人把小伙子带到阴间，小伙子看见在阳世做过恶事的人，上断头台、下油锅、上刀山，不由得心惊肉跳。这时，阎王派小鬼来叫阴阳人，阴阳人临走时用一根绳子绑住小伙子，叫他站在这里等他。当阴阳人回到这里时，小伙子却不见了。原来，小伙子被阎王当野鬼收去，投入猪胎。阴阳人找到那只小猪，小猪脚上还绑着那根绳子。阴阳人忙去禀告阎王，阎王一查生死簿，见小伙子的阳寿未尽，应该叫他回转人世。第二天小猪死了，小伙子活转来了。小伙子有了这段经历，再也不敢吃喝嫖赌，对待母亲也变得特别孝敬。

和旧时流行公案小说相呼应，民间流传着不少冤魂破案故事。例如上海卢湾区一则故事②说：某年春节，有个财主的家人到绍兴县衙门告状，说他家主人在小年夜那天早上，提一考篮到某地去收租，到夜未归。大年夜一早，他们到收租地点问过，当地人说他在

---

① 《阴阳人》，载《中国民间文学集成·上海市宝山区故事分卷》。

② 《冤魂破案》，载《中国民间文学集成·上海市卢湾区故事分卷》。

当日收完租后，已乘原船回去。然而至今未见回家，求大老爷作主找寻主人回来。县官接状后，即派差人沿失踪人经过的路径去探问。差人到某一乡村时，百姓反映说：去年小年夜晚上，见同村船夫某人提一考篮回家，不见客人。差人根据这一线索就把船夫带到县衙，由县官开堂审问。经几堂提审，动用了从轻到重的各种刑具，船夫被打得死去活来，一口否认接过这么一个老年客人。县官见审问无结果，连夜到师爷房里商量案子。商量来商量去，最后认为可能是冤枉了船夫，决定明日再审一堂，若无口供，当堂释放。此刻时已很晚，县太爷刚要走，只见台上蜡烛火渐渐暗下去，只存一粒火星。县官和师爷感到很奇怪。师爷转眼一想莫非是冤魂出现？故对火说："如果你确有冤情，请你自己到堂，我们立刻开堂夜审。"话刚说完，台上蜡烛的小小火星又渐渐回起。于是县官马上升堂，将犯人提到堂上，开始夜审。说也奇怪，县太爷刚开口问犯人，还没用刑具，那船夫就满口招供："去年小年夜早上，接到一位老年客人到某地去收租，在归途中，途经我们村庄时，忽刮起大风，飘起大雪，看不清河面，船难前进。我就对客人说：'今晚不能回家，不如在我家留宿一夜，明日送你回去，上岸不远就是我的家。'老人见此情景也就同意了。上岸后，老人前走，我提考篮后跟，感觉到考篮沉重，必多钱财，顿起坏心，即从背后打倒老人，将他按入泥雪之中活活闷死，尸体埋在某树旁，考篮在我家床底下。"根据犯人供词，差人即往有关地点挖掘，果然挖出老人尸体，并到他家抄出沉重的考篮。真相大白，证物俱在，了结此案。

在众多的鬼故事中，人们往往把自己的各种生活和社会关系附加给幻想的鬼魂世界。并依此而举行种种礼拜活动，如招魂、赶鬼、丧葬仪式、祭祖等。对有敌意的死者的灵魂，则看成恶鬼，就要通过宗教活动来防范其对人的加害。对待厉鬼的另一种办法是通过迷信活动来讨好它，于是产生了一系列的鬼节习俗和祭祀礼仪。

不怕鬼的故事，与上文那些以鬼为主角的鬼故事不一样。如果

说，上述鬼故事中反映了民间的鬼灵信仰；那么，不怕鬼的故事当然也反映了人们的鬼灵信仰，但其中所反映的鬼灵信仰是部分的或者说是有限度的。考察种种不怕鬼的故事，可以获得一个总的印象，即它们姑且承认有鬼，然而相信人们只要胆大艺高，必定能斗败鬼。不怕鬼的故事的主角不是鬼，而是不怕鬼的人。这些故事中的人，不畏鬼魅，勇敢机智，想尽种种方法，经过曲折斗争，把各种凶恶的、狡猾的鬼怪战而胜之，弘扬了正气，压倒了邪气。这些悲壮的不怕鬼的故事，具有很强的激励人、鼓舞人、教育人的作用。最著名的是杀猪佬斗吊死鬼的故事。浙江嵊县流传着一则《杀猪佬和吊死鬼》① 的故事，情节曲折，讲了一个杀猪佬斗吊死鬼的全过程。有以下几个回合：

第一回合：某晚杀猪佬杀完猪从镇上回家，在路边凉亭里遇到一个吊死鬼。

第二回合：吊死鬼说出明天要到前村东头李家讨替代的事，并经杀猪佬询问，说出以偷一篮寿桃埋到灶塘里之法挑拨婆媳关系，引媳妇上吊。

第三回合：第二天一早杀猪佬赶到前村李家，一看，婆婆正在大骂媳妇，媳妇含冤躲在房里哭。杀猪佬把昨晚的事一五一十的讲给婆婆听，并劝婆媳以后不要再争争吵吵，婆婆满口答应。

第四回合：第二天晚上，杀猪佬从镇上回家，又碰见吊死鬼，把吊死鬼宰掉了。

这个杀猪佬有勇有谋，见义勇为，粉碎了吊死鬼的阴谋，救了李家媳妇一命，最后把吊死鬼除掉，可谓一个大无畏的不怕鬼的人。类似的故事在别处还有不少。

浙江金华一则杀猪人斗吊死鬼的故事②，其斗法很有特点，即杀猪人处处比吊死鬼高出一筹，以凌厉的气势压倒对方：吊死鬼变

① 载《中国民间文学集成·浙江省嵊县故事卷》。

② 《斗鬼》，载《中国民间文学集成·浙江省金华县卷》。

成披头散发的恶鬼，杀猪人说："我老婆的头发比你的还长！"吊死鬼变成七孔流血的样子，他说："我杀猪时猪血比这还多！"吊死鬼把舌头拖得老长，他拿起一条长布衔在嘴里"刷"的一下拖到了地。吊死鬼变成无头鬼，他说："有头都不怕，还怕你呒头！"吊死鬼黔驴技穷，杀猪人把一件挂满小鞭炮的新衣裳送给吊死鬼穿，吊死鬼窃窃而喜，杀猪人把鞭炮点着，一阵轰响把吊死鬼吓死，化作白骨一堆。后来这地方再也没有出过鬼。

在那些杀猪佬勇斗吊死鬼的故事中，杀猪佬夜间遇鬼，处险不惊，沉着应战。但他没有被吊死鬼的气势汹汹和阴森可怕的形象所吓倒，及时地救人性命。后来再次遇见吊死鬼时，摆脱了吊死鬼的无理纠缠，直至把吊死鬼制服和消灭。

此外，还有其他人物斗败吊死鬼的故事。比如浙江慈溪有老渔翁斗败吊死鬼的故事①。又如浙江淳安有一则《气煞吊死鬼》②的故事。再如浙江兰溪有一则《教书先生吃鬼》③的故事，讲一位教书先生同吊死鬼斗了好几个回合后，吊死鬼依旧紧随不舍。教书先生趁吊死鬼冷不防，用反手绳把这个鬼吊起来。吊死鬼变做一块棺材板。教书先生劈开棺材板想用来烧火，见里面有一粒血丁，便一口吞下。教书先生吃了鬼，从此无论什么鬼都怕他了。他成了一个不怕任何鬼的人。

和上述斗吊死鬼的故事可以媲美的是斗水鬼的故事。最有代表性的是老农斗水鬼的故事。浙江兰溪一则《老农斗水鬼》④的故事说：那年大晒，一日夜里，有个老农去车水。他正踏着水车，来了个不相识的后生，定要帮衬他。这后生一上水车。踏起来就特别省力、特别快。老农借着月光，看这后生不像人。后生几次催老农到塘里洗浴。老农想，你是否骗我下水做替死鬼？就讲："等田里水车满再说。"又车了一阵水，老农讲："田里水够了，你先下塘洗浴，

---

① 《吊死鬼讨替代》，载《中国民间文学集成·慈溪县周巷镇故事、歌谣、谚语卷》。
②③④ 《中国民间文学集成·浙江省淳安县卷》。

我拆掉水车，马上下来。”后生很高兴，立刻跳进塘里。老农拆了水车，随手把水车的两龙头推进塘里。水鬼以为老农真的下塘来了，连快抓住水车两龙头，拼命朝水底按。水车两龙头是木头做的，水鬼按了这头翘起那头，按了不少工夫，也没法子按进水底去。直到东方发白，水鬼才晓得被老农骗了。第三日，老农走到田里一看，满田都是石头瓦片。他故意哈哈大笑起来。躲在塘边的水鬼见状不解，便变做一个过路客，跟在老农后头。老农回到家里，又故意哈哈大笑几声，老婆问他为啥这样高兴，他故意压低喉咙讲：“满田里都是石头瓦片，肥料足够了，今年一定收成好。”老婆正想骂他，老农讲：“轻点，轻点，让水鬼听见，他把石头瓦片弄走，再把牛粪羊粪烂稻草放进来，稻子就烂光了。”躲在门外的水鬼听了，当夜就拼命把田里的石头瓦片搬干净，又把牛粪羊粪放进田里，壅在稻苗的根头。老农骗了水鬼，使稻子越长越好，秋后得到了好收成。

在一些不怕鬼的故事中，农村里的木匠，也被描写成勇于斗鬼、善于斗鬼的人物。木匠斗鬼的利器，一是他的利斧和钢锯，能砍能断，令鬼生畏；又一是他的墨斗，据说墨斗有奇效，用墨线在棺材盖上弹过，就能把棺材里的鬼死死困住，使它出不来。

在传说故事中，还有不少其他的勇敢者制服鬼的故事，无论是恶鬼、大头鬼、蓬头鬼等等，都被无畏机智的人战而胜之。不怕鬼的故事，究其实质，乃是假借鬼灵信仰，来构设人斗鬼的情节，以曲折地反映人世间的斗争。

第三节　吴越地区民间信仰传说故事的特点

从上述吴越地区民间信仰传说故事反映出来的林林总总的神佛信仰、巫术信仰、鬼灵信仰等来看，本地区传说故事中的民间信仰堪称丰富多采。我们看到，吴越地区的各种民间信仰，在传说故事中基本上都有反映。可见，民间信仰传说故事在吴越地区人民

的精神文化生活中具有多么重要的地位和作用。

民间信仰传说故事除具有信仰传承作用外，在人民日常生活中，还具有娱乐、教育和审美诸方面的作用。

民间信仰传说故事对于人们有着很大的娱乐作用。这一类传说故事，和其他表现民间信仰的文艺样式有相似之处，即都含有民间信仰。然而也有不似之处，即其他民间文艺样式大多有“娱神”、“娱人”两方面作用，本书论及的赞神歌、宝卷、宗教戏、仪式歌、舞蹈等均如此。传说故事则是“娱人”的，在“娱人”中表达对各种信仰的崇信之情虔诚之意。一般的传说故事是这样，民间信仰传说故事也是这样，只不过这一类传说故事比一般的传说故事多笼罩了一层民间信仰的云雾，因而其娱乐作用有着较为特殊的功能。

民间信仰传说故事对于人们有着重要的教育作用。由于人们对种种民间信仰的笃信，这一类传说故事的事件、人物、情节及其含义在教育上往往能够起到神奇的功效。民间信仰传说故事的教育作用是多方面的。例如有的传说故事教育人们办事要从具体情况出发，不可生搬硬套，盲目地跟随人后亦步亦趋；有的传说故事告诫人们不要忌妒，要尊重实践经验丰富者，因为他们有本领排除困难，办好一般人觉得难办之事；有的传说故事讽喻人们不要贪婪，不可贪图意外之财，争金夺银，弄得不好就要带来灾难；有的传说故事策励人们为人要正直诚实，不可说谎赖帐，弄虚作假，否则是要吃苦头的；有的传说故事规劝人们从善如流，树德积德，永远做好人办好事，不可生起二心，弃善趋恶；等等。总之，民间信仰传说故事具有道德感化、伦理陶冶的作用。

民间信仰传说故事对于人们还有着很强的审美作用。它们以优美的语言描述着天上、人间的美景，塑造了拟人化的神佛鬼怪形象，勾勒了和怡的人际关系，谱写着美好的人情之美，描绘着秀丽的地方风物，诗情画意充斥其中。民间信仰传说故事中的神的世界也就是浪漫色彩浓烈的艺术的世界。即便是述说人神之争、人鬼

之斗的，讲述悲剧内容的，也富有悲壮之美。这些传说故事一代一代地在民间流传，不断地对人们起着艺术熏陶的作用。

吴越地区民间信仰传说故事具有以下几个特点。

一　显示了吴越地区民间信仰的综合性

上一节，分别介绍了传说故事中的各种信仰。其实在民间，这许多信仰是同时存在于人们的头脑中。因而，传说故事反映的民间信仰，常常不是单一的。往往在同一篇传说或故事中，有着两种或两种以上信仰成分混合和共存在一起，呈现了综合性的特点。这是符合民间在信仰方面的实际情形的。

让我们来看一些实例吧。浙江余杭一则故事[①]，讲某地造桥，资金短缺，观音菩萨知道后，撑来一只小船，变成一个漂亮的姑娘，自称白牡丹，站在小船上，说谁能用铜钱扔到她的身子，她就嫁给谁。消息传出后，来扔钱的人很多，过了八天，船舱里的铜钱快满了，但没有一个人扔到白牡丹。这时吕纯阳路过，他就摸出铜钱朝姑娘扔去，到底是仙人，竟扔中了白牡丹的右手小指头。白牡丹一看说："原来是你。"她把被扔中的那个小指头一口咬了下来，扔进河里。白牡丹又变成观音菩萨，对吕纯阳说："再过十八年来娶白牡丹。"由于钱够了，不久桥就造好了。这则故事中，佛教神观音菩萨（化为白牡丹）和道教神"八仙"之一吕纯阳同时出现，发生纠葛，颇多谐趣。佛、道一体，表现了民间信仰的互相渗透和交叉、交融。

道和巫常常混合在一起。如上海闵行区一则传说[②]说：从前，上海福佑路侯家浜口有一个土墩，不断地向上升高。上海地方官和周围老百姓都很担心，怕这土墩越长越高，会使整个上海县城都毁掉。上海城里有个叫史亮生的道士，很有道法，听说此事后，赶来

① 《吕纯阳调戏白牡丹》，载《中国民间文学集成·浙江省余杭县卷》。

② 《三茅阁镇妖气》，载《中国民间文学集成·上海市闵行区故事、歌谣、谚语卷》。

破法。他先用宝剑在土墩上划个圈子，然后建议地方官在这上面造座楼阁，叫三茅阁，以镇住这块地方的妖气。楼阁造好后，土墩子果然被镇住不长了。不管土墩消长是否真与建三茅阁有关，单从这则传说来看，其中就既有道的成分，又有巫的成分。再如浙江永嘉一则张果老为人圆梦的传说，也是既有道的成分（张果老本身就是一位道教神仙），又有预兆（梦）和算卜（圆梦）等巫术的成份。当然，巫和道本来就是有密切联系的。

还有一类是道信仰和邪神信仰混合的故事。如前面提到的太上老君斗败"十郎子"的传说即是。上海川沙也有一则传说[①]，讲太上老君斗败赤脚五圣的故事。太上老君即老子，是道教尊奉的神仙。五圣、"十郎子"是邪神。传说把两者放在一起，进行斗法，结局是太上老君制服五圣等，以正压邪，大快人心。

诸种民间信仰同时贯串于一则传说故事的情况也是有的。例如浙江金华一则故事[②]说：有一次，玉皇大帝要火烧鬼烧一座上梁时辰犯了天火禁忌的房屋。火烧鬼托梦给屋主，告诉他这房屋要遭天火烧，要他把屋里能搬的东西趁早搬走。屋主得了这样一个梦，照着搬了。他又想：天火没有地火是着不起的，便把屋里的柴、油、炭、火刀、火石这些引火的东西全部搬光，不留一点火种。火烧鬼先把这座房屋用绳尺在四周量划好，同相邻而不该烧掉的屋隔断，然后到屋里来寻地火，可是遍寻不见引火物。却见屋主在屋里东张张西望望，看天火没有地火究竟怎么烧得起。火烧鬼灵机一动，变做一只白老鼠，故意在他面前窜来窜去。屋主想把老鼠打死，可是屋里既无棍又无棒，一摸腰里倒有一根烟筒，连忙抽出向白老鼠打去。"咣"的一声，打了个空，打在磨盘石上，爆出火星，刚好溅到老鼠尾巴上，着起火来。白老鼠窜到东，火就点到东；白老鼠窜到西，火就点到西，片刻间整座房屋都被白老鼠点着了。不到半个

① 《太上老君与五圣》，载《中国民间文学集成·上海市川沙县故事分卷》。

② 《火烧鬼点火》，载《中国民间文学集成·浙江省金华县卷》。

时辰，烧得一点不剩。屋主想，要不是火烧鬼好心托梦，哪能预先搬走屋里的东西？他就买来猪头、羊、鹅摆个香案，遥祭火烧鬼。于是，火灾后拜谢火烧鬼的风俗，便兴起了。这一则故事，堪称民间信仰的大杂烩，其中信仰成分较多：(1)下命令火烧房屋的玉皇，在民间信仰中，是至高无上的天神，是神鬼世界真正的皇帝，他兼辖佛、道两教以及民间信仰中所有的神鬼，体现了民间信仰兼收并蓄的特点。(2)火烧鬼属鬼灵信仰的范畴。(3)托梦以及火烧鬼用绳尺量划房屋四周，属巫术信仰。(4)天火禁忌和火灾后拜谢火烧鬼，属民间习俗信仰。

鬼、巫混合的故事，如浙江桐乡有一则故事①即是。

以上这些实例，说明了传说故事中民间信仰的综合性。在实际生活中，流传着许多显示民间信仰综合性的传说故事。有的传说故事含有的信仰成分，甚至比以上所举作品还要多，内容更为复杂和丰富。因而我们研究传说故事中的民间信仰，不能采取简单化的方法，应当尽可能地掌握完备的资料，加以宏观的审视，进行多角度、多层次的研究，从而得出近乎实际的、完整的、科学的结论。

二　反映了吴越地区民间信仰的区域特征

吴越地区的民间信仰传说故事，同全国其他一些文化区的同类作品相比，既都具有汉民族的共同性，又各具其特殊性。吴越地区民间信仰传说故事，呈现着鲜明的地域特色。在讨论具体的地域特色之前，让我们先来回顾一下吴越地区的历史文化。大家知道，现在我们所说的“吴越地区”，实则包括吴地区（大致上为长江以南、钱塘江以北）和越地区（钱塘江以南的广大地区）。而在很早以前，吴、越两个地区的习俗、语言就是十分相近的。《吴越春秋》卷五说：“吴与越同音共律，上合星宿，下共一理。”《吕氏春秋·知化篇》

① 《僵尸精成婚》，载《中国民间文学集成·浙江省桐乡县卷》。

记载吴王夫差将北伐齐国，伍子胥认为“不可”。他说：“夫齐之与吴也，习俗不同，言语不通，我得其地不能处，得其民不能使。夫吴之与越也，接土邻境，壤交道属，习俗同，言语通，我得其地能处之，得其民能使之，越于我亦然。”那么，吴、越有哪些相同的文化特征呢？试从语言、习俗两方面进行比较。先从语言方面看：共同语言是民族的第一要素。吴、越语言相同，久而久之，甚至连北方南迁的周族后裔的吴王室也使用起越语来了。再从习俗方面看：风俗习惯是一种非制度、不成文的文化现象，“相沿成风，相习成俗”，它是历史的积淀，有很强的因袭性。“断发文身”是古越人的首要标志，是先秦时代越人的特有习俗。吴国统治者虽为周人之后，但很早就随从越俗，从君王到士卒都有“断发文身”之俗，可见其越化之深。文献中关于吴、越同俗的记载还不少，如《尚书大传》说：“吴、越之俗，男女同川而浴。”《汉书·地理志》说：“吴、越之君皆好勇，故其民至今好用剑，轻死易发。”此外，吴、越人民都习水善舟，擅铸戈剑，以蛇为图腾，从两地出土文物（如青铜器、几何印纹陶、原始青瓷等）来看，亦颇为相似。因而，从种种特性来看，说吴、越同族，也是有道理的。总之，吴、越相邻，习俗相近，经过长期的往来、交融，实已形成同一的文化区——吴越文化区。

吴越地区的民间信仰地域特色表现在：

（一）在民间佛信仰中，以观音信仰最为普遍和深入，有关的传说故事也最多。（二）民间道信仰广泛；而在道信仰中，对八仙的信仰尤为热门，八仙故事的数量极为可观，故事情节丰富而生动。一方面对八仙神化，赋予仙气道术；一方面对八仙人化，人们心目中把他们塑造成全能、全智而充满人情味。（三）民间鬼灵信仰浓厚。“吴人信鬼，越人重礼。”这在传说故事中可以看得出来。吴越地区的各地均流传着大量的鬼故事、不怕鬼的故事。这些故事，因该地区民间信奉鬼灵而应运而生，又给该地区的民间鬼灵信仰增添和加浓了色调。（四）民间龙信仰突出。这与古代吴越地区的先人

崇拜龙、蛇，以蛇为图腾有关。也与本地区乃典型的稻作区分不开，稻禾离不开水，水之于水稻乃是不可或缺的东西，龙与水又是紧密不可分开的，龙能汲水入云，呼风唤雨，因而吴越地区民间对龙信仰甚笃，有关龙的传说故事花样很多。（五）还有，民间对地方神和历史人物神的信仰，对巫术的信仰和对五圣的信仰亦较普遍和深入。因而关于这些方面的传说故事不仅很多，而且地方特色卓著。（六）许许多多习俗信仰传说故事，更是充分地显示了吴越地区的历史、自然、人文特征，具有吴越地区的鲜明特色，在中国各个地方文化中独树一帜。

至于，形成于吴越地区的《孟姜女》、《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》等著名民间传说，虽然不属于纯粹的"民间信仰传说故事"，但其中也包含不少民间信仰的成分，具有吴越文化的独特风姿。

三 表现了吴越地区民间信仰在区域内部的差异性

吴越地区范围广袤，包括江苏南部、整个上海市和浙江全部，现有人口八千多万。同为吴越地区，各地方由于地理环境、历史文化等等的不尽相同，其反映民间信仰的传说故事，也是各有千秋，各呈特色。下面拟将四个带有代表性的、不同地域的民间信仰传说故事略作分析，以冀对吴越地区民间信仰有一个比较全方位的了解。

（一） 笼罩神佛信仰色彩的太湖流域山水传说

太湖横亘江、浙三州（苏州、常州、湖州），面积约二千二百余平方公里。太湖古称"震泽"，又名"具区"，旧有三万六千顷、七十二峰之说。关于太湖地区的风景名胜，如无锡的山山水水，宜兴的洞天世界，苏州的洞庭东、西山和其他山岗，有着许许多多民间传说。这些民间传说，把地形、地貌的变迁，城池、长桥的辟建，都赋予了神话的色彩，涉及到神佛的信仰。

太湖为啥不是圆的?江苏吴县一带一则传说[①]说,有一年,王母娘娘做寿,玉皇大帝送给她一分厚礼,是一只硕大无比的大银盆。哪晓得孙悟空在天宫当了弼马温,见王母娘娘做寿时没有请他参加蟠桃会,就大闹天宫,见一样打一样,打到王母娘娘宝库里,看见这件宝贝,一棒打下去,银盆便从天上落下来,跌到地上砸了个大洞,银子化作白花花的水,形成了现在的太湖。玉皇大帝送给王母娘娘的那只银盆原来是滴溜滚圆的,因为挨了齐天大圣一棒,变了形了。这就是现在的太湖不是圆的原因。这是一个多么优美的风物传说,太湖原是由玉皇大帝的大银盆所变成,还穿插了齐天大圣孙悟空,真是把静的山水讲活了,讲神了。

苏州、无锡一带都有这样的传说[②]:远古时候,太湖原是块平地,上面有座县城叫三阳县。有一次,玉皇大帝硬说三阳县的老百姓得罪了他,要用水把三阳县淹没。但几次三番都给观世音菩萨用净瓶把水收了去,救了三阳县的老百姓。玉皇大帝一心想瞒着观音娘娘淹掉三阳县,便趁王母娘娘做寿,约了前来贺寿的观世音菩萨到御花园下棋,事先讲明棋局未分胜负,不能走开。等观音娘娘坐下来下棋,玉皇大帝就暗中派了天兵天将去淹三阳县。当观音娘娘发觉玉皇大帝动了坏念头时,天兵天将已经出了南天门了。观音娘娘急中生智,趁玉皇大帝不留意,从头上拔下一根玉簪,往下一掷,变成一只蜻蜓,直飞三阳县报信。老百姓得知凶讯,连忙往高处搬。天兵天将一到,三阳县就给淹没,变成太湖。但老百姓总算救了下来。三阳县沉没后如何?无锡的传说说是在附近"氽出无锡城";苏州的传说说是"沉脱三阳县,浮起苏州城"。这则传说,把玉皇大帝描写成专制的君王,而观音菩萨依然是一位乐于救助百姓的善良女神,作品中包含了对观音的感激赞美和对玉帝的微词

① 《太湖为啥不是圆的?》,载《太湖传说故事》,中国民间文艺出版社 1982 年。

② 《蜻蜓报信》,载《太湖传说故事》,中国民间文艺出版社 1982 年;《水没三阳县,氽出无锡城》,载《中国民间文学集成·无锡县民间故事集》。

针砭。三阳县淹没作太湖，百姓们大难而不死，还出现了好端端的苏州城和无锡城，看来这一带的百姓是托了观音菩萨的洪福的。

苏州人有句俗谚："造桥造塔都要神仙帮忙。"苏州城外东南的宝带桥，有一百多丈长，五十三个桥洞，南北通大运河，东西是澹台湖，是勾通水陆交通的要道。很早以前，澹台湖的水，西灌太湖，东通大海。这里风大不好行船，湖阔没法拉纤，老百姓年年月月盼着有座桥，可是湖深水急难以打桩。有一则传说①说，澹台湖边上有座庙，一日深夜，老和尚早已睡了，吕纯阳、铁拐李、何仙姑等八仙来敲庙门，要求借宿。八仙进了庙门，到大殿坐下，拿出米和红枣，请老和尚煮白米红枣粥吃。不多时粥吃完，枣核吐了一桌子。天将亮，八仙向老和尚道谢告辞，出庙门向澹台湖方向走去。老和尚见他们在湖面上竟像走在平地上一样，边走边把枣核丢在湖里。他们走到对岸，就不见了。天光大亮后，老和尚看见在他们走过的湖面上，竖起了一排排粗粗的木桩。苏州刺史王仲舒知道后，心想定是大家想造桥的愿望感动了神明，此事有望可成，便下令选个吉日良辰开工造桥。开工那天早上，王仲舒手捧祖传的镶满珍珠、翡翠的宝带，率领官兵和家人搬了整猪、整羊各样祭品来到湖边祭奠神明。老百姓从四面八方跑来观看。忽然下起瓢泼大雨，刹时间又雨过天晴，天空中架起长长的彩虹。老和尚看见那天夜里来的八个人，在天上行走如飞，跨上彩虹，向太湖方向飞去。不多会儿，天上的彩虹不见了，澹台湖湖面上却架起了一座曲拱大长桥。这座有名的宝带桥，以苏州刺史王仲舒捐献宝带作资而得名。可是在传说中，这座长桥的造成，全靠八仙的帮忙。由此可见，老百姓心目中八仙神通之广大和信仰八仙的程度。

太湖山水传说还有很多，不胜枚举。它们充分地反映了这一带人民神佛信仰的浓郁和想象力的丰富，把山明水秀的自然风光加以神化，居住在这里的人们也就好比生活在人间天堂中，自有飘

① 《宝带桥》，载《太湖传说故事》，中国民间文艺出版社1982年。

飘欲仙的气派。

（二） 沿海地区的观音信仰

对观音菩萨的信仰，普遍于整个的吴越地区民间，而沿海地区最为突出。有关观音的传说故事数量颇多，本章第二节已有介绍，其中大多流传于沿海一带。

吴越地区，特别是沿海一带，几乎所有的佛寺，都把观世音菩萨供设在显要的处所，接受善男信女的香火。为观音独设"观音殿"、"观音堂"也每每有之。许多人家还在屋内自供观音菩萨塑像，朝夕膜拜。浙江普陀山的观音菩萨道场，蜚声中外。有一则传说①说，浙江象山的南韭山也是一处好佛地，可惜当年观音菩萨巡游此地时少数了一只山头，而未选上。象山人常常传讲：东海有两块佛地，一块舟山普陀山，一块象山南韭山。普陀山已造了佛国，南韭山还空着。早先，观音菩萨想在东海选块佛地，造个佛国，她经过象山爵溪外的南韭山，站在南韭山最高的凤凰山顶，看看这里风景和风水太好了。观世音听师傅讲过，一块好佛地，必定要有一百只山头。但观世音数来数去只有九十九只山头，不算好佛地。后来，观世音到了普陀山，一数有一百只山头，就在那里造了东海佛国。观世音住在普陀山，常常要回西天去。一次，观世音路过南韭山，对这地方风景越看越中意，她再数山头，刚好一百只。原来当初观世音把自己站着的山头忘记数了。观世音没有用上南韭山这块好佛地，悔煞了，但关于南韭山的传说却流传不衰。

在江、浙、沪沿海地区的不少地方，流传着观音下凡试探人心、拯救好人的故事。浙江慈溪龙山、胜北、水安等乡，都有这样的故事。类似观音给好人迷津指渡的故事，上海金山漕泾沿海一带也有。

---

① 《观音南韭山选佛地》，载《中国民间文学集成·浙江省象山县卷》。

（三） 山区的山神崇拜

在崇山峻岭的浙南山区，对山神的信仰是当地民间的主要信仰。往往每一座山头，都有一个山神。大一点的山洞，也有神怪。山神的来历和名目，虽各不一样，但其性质相同，都是某一山村的保护神。几乎每一位山神，都有相应的传说故事，呈现着独特的地方色彩。比如浙江衢县有一则山神故事①：七里乡治岭村有很多山洞，其中一个叫木莲洞，洞里有个木莲娘娘，是狐狸精变的。木莲娘娘不害人，专门守在村口，保护一村人的安宁。有一年大旱，粮食歉收，治岭村人生活困苦；木莲娘娘也弄不到什么吃的。一天，村里的族长到海阴收租后连夜拎着五斤猪肉回来。当他走到村口时，木莲娘娘从洞里出来，拦住他，要他分两斤猪肉给她。族长见是一个披头散发的女子拦路讨吃，很是疑惑，他把猪肉全丢在地上，急步回到家里。第二天五更，族长老婆起来烧早饭，看见砧板上一块猪肉，问老公是怎么回事。族长听了马上联想到昨夜的事，连忙起床把猪肉一称，恰恰三斤，比原来少了两斤，知道是村边鬼怪所为。族长不放心这样一个鬼怪呆在村边，要把她赶走，便请一班道士来打清醮。道士打了七七四十九天醮，木莲娘娘只好走了。木莲娘娘走后，仍然关心着治岭村人。她托梦给族长，要他把木莲洞的洞口封闭起来，免得恶鬼住进去。族长不信，还到处讲木莲娘娘的坏话。不多久，木莲洞真的被一班恶鬼住进。这班恶鬼无恶不作，把治岭村弄得七颠八倒，人被迷死大半，有田无人种，有山无人管。后来，天上来了个太白金星，把恶鬼全部收去，又把木莲洞堵好。这样，治岭村才得到安宁，慢慢兴旺起来。这则故事，讲的是山洞里的狐仙。在山区，往往在两个山头下的交叉路口，置设简陋的小庙，专为祭祀山神所用。应当指出，像上述故事中族长那样的人毕竟是极少数，多数人对山神是信仰的。

---

① 《木莲娘娘》，载《中国民间文学集成·浙江省衢县卷》。

（四）都市的民俗风情

吴越地区自然条件优越，经济发达，人文荟萃，大中小城镇星罗棋布，形成了一个个人们群体生活的社区，这就必然形成一定的民俗风情。限于篇幅，这里仅能举例介绍一下几个具有代表性城市的鳞鳞爪爪。人们公认，在吴越地区的许多城市中，以具有二千五百多年历史的文化名城苏州和西子湖畔的都会、南宋京城所在地的杭州为最典型。而近代兴起的特大城市上海，吴越交荟，五方杂处，是具有现代色彩和海派风格的大都市。反映都市民俗风情的传说故事，在吴越地区亦很可观。随便举一个例说吧：杭州张小泉剪刀的来历，传说和两条成了精的乌蛇有关[①]。张小泉在城隍山脚的大井巷内搭了个席棚开铁匠铺。一天，两条来自钱塘江的乌蛇精突然钻到大井巷里的大井，把清澈的井水搅浑。张小泉自告奋勇地下井，用大锤砸死了两条乌蛇，取出死蛇，大井里的水又变清了。张小泉把两条死蛇拖回家里，在纸上画出一个图样来。在蛇颈相交的地方安上一枚钉子，把蛇尾巴弯过来做成把手，又将蛇颈上部的一段敲扁，磨得锋利飞快。这样，就打造出第一把很大的剪刀，挂在铁匠铺门前当做招牌；又仿着打造出许多剪刀出售。从此张小泉剪刀店闻名遐迩。

苏州陆稿荐熟肉店的来历，传说与道教仙人吕纯阳有关[②]。苏州临顿路上从前有一爿熟肉店，老板姓陆，平日生意清淡，某年农历四月十四[③]，陆老板清早起来打开店门，见一个老叫化子躺在门口一条破稿荐（草席）上，快要饿死，便把老叫化子扶进灶间，给他吃热粥汤，老叫化子吃了粥汤站起身来，走出门去了。陆老板用老

① 《张小泉剪刀的来历》，载《杭州的传说》，上海文艺出版社1980年。

② 《陆稿荐的传说》，载《苏州的传说》，上海文艺出版社1982年。

③ 农历四月十四，传说是吕纯阳生日。苏州有“轧神仙”的旧俗，认为这一天神仙要下凡，谁碰上了必交好运。

叫化子留下的破稿荐引火烧肉，并加香料，这样烧成的熟肉喷喷香，引来了街上众多的过路人。大家问："老叫化子什么模样？"陆老板讲："这个叫化子一直拿着两只破钵头，口对口放在头下当枕头。"大家又问："叫化子身上着啥衣裳？"陆老板讲："衣裳着得破勿过，腰里扎条破草绳。"大家再问："脚底下着啥个鞋子？"陆老板讲："一双破鞋子，破是破得来，后跟全烊脱。"内中一个书生把"口对口"、"破草绳"、"全烊脱"连起来，神气活现地讲："神仙吕纯阳来过了！"大家听说吕纯阳来过，都想尝尝仙味，一锅熟肉一抢而光！从此，这爿熟肉店的生意好起来，陆老板赚了不少钱，在观前街开了一爿大酱肉店，挂起金字招牌，就叫"陆稿荐"。后来，"陆稿荐"出了名，各地都有"陆稿荐"了。

诸如此类反映都市民俗风情的传说故事，多得难以枚举。大凡都市中民间的种种民俗事象和信仰活动，那些具有吴越地区都会特色的民俗风情，各时代带有信仰色彩的都市生活图景，各阶层市民的民俗礼仪，在各地传说故事中都有所表现。这些传说故事，是研究吴越地区历史文化和社会心理的好材料。

近代新兴的大城市上海，具有特有的民俗风情，有关的传说故事别具特色。现在的人们可能以为，过去，在科学不发达的乡村里，鬼灵信仰比较浓重，在大城市大约不会有人信鬼了吧？其实不然。由于民间信仰的传承性所致，旧社会在上海也有不少人信鬼。而且煞有介事地流传着不少鬼故事。只不过这类鬼故事，打上了近代都市生活的烙印罢了。如流传于上海的一则鬼故事①说：旧时，一天午夜，南京西路仙乐舞厅散场后，一个全身珠光宝气的舞女，雇三轮车到万国殡仪馆，付了一百五十元美金车费，三轮车工人说车费太多了，舞女说给你钱你就收下。第二天晚上十二点钟，这个舞女又乘这辆三轮车到万国殡仪馆，又付了丰厚的车资。原来，这个舞女是个鬼，她生前和这位三轮车工人住在同一条弄堂

① 《姑娘报恩》，载《中国民间文学集成·上海市徐汇区故事分卷》。

里，从小父母双亡，靠这位三轮车工人照顾扶养长大，后来进舞场当舞女，不久患重病去世。这两次乘三辆车多付车钱，是为了报答。这则鬼故事，发生在东方第一大都会上海，女鬼是一个在世时曾受过三轮车工人帮助的孤女，这次遭遇，总算是报了恩。女鬼参加舞会，乘坐三轮车，以美金付车费，住在万国殡仪馆……其行为情节颇有些近代色彩。然而，这个曾经流传于本世纪上半叶的故事，如今读来，颇有些隔世的感觉了。

都市里也有龙的信仰。据说上海闸北番瓜弄的由来，就与一条神龙有关。当地一则传说[1]说：五十多年前，在今共和新路旱桥西边，有个地方叫夏家弄，十分荒僻，一下雨便成一片沼泽，大热天太阳一晒又有一股霉臭味。到此落户的都是穷人，盖不起砖瓦房，只好住毛竹稻草搭起的草棚棚，一间一间连在一起，老远望去像是一条龙伏在地上，人称"滚地龙"。有一年，一户人家在门前种了一些番瓜，其中一根丈把长的番瓜藤，长得特别粗，活像一条龙，有头、有尾、有爪，龙头上有眼睛、龙角和龙须，龙爪上有五指，龙头昂着，尾巴翘着，爪子张着，好似腾云驾雾一般，大家看了都称奇。有些年纪大的对这条番瓜龙跪下磕头，口念"阿弥陀佛"，说是"神龙下凡"。远近的人们，络绎不绝前来烧香礼拜，求神龙保祐。据说这条番瓜神龙有求必应，求财的能得财，求子的能得子。一些地痞流氓见有利可图，搭起一座草棚庙，供人烧香，收取香火钱。番瓜龙经他们大肆渲染，香火越来越旺。番瓜龙附近形成了比较热闹的市面。这个地方因番瓜龙而响名，大家就叫它"番瓜弄"。这是近代工业经济发展、都市中劳动人民聚居地形成过程中产生的一则故事。巧的是正好有一棵番瓜藤长成龙的样子，于是自然地掀起了一股不大不小的"龙信仰热"。

---

① 《番瓜弄的传说》，载《中国民间文学集成·上海市闸北区故事分卷》。

后　记

民间文化学在近些年的中国学术界，是一个热门的话题。民间文学和民间文化如果不是一个等同的概念的话，也是一个有极其密切关系的、相互重叠的学科；随着民间文学三套集成普查工作的深入展开，民间文学工作者的眼界也随着得到扩展，于是在研究上就有多学科的方法，民间文化当然是其中的应有之义。本书在一九八八年下半年得到国家社会科学基金会批准作为补助项目，一九八九年就着手对社会资料进行调查；调查工作得到江、浙、沪二省一市民间文艺家协会的支持，也得到广大基层文化干部的热烈响应；在他们的共同努力之下，工作很快收到了成效，在本年度就陆续写出了调查报告数十余篇。这些报告已陆续在《民间文艺季刊》（一九九一年度起更名为《中国民间文化》）上发表，并拟编成专门集子出版。

在这次较广泛的调查基础上，一九九〇年开始进入了课题的写作，一九九一年第一季度末，稿件的写作已告完成。现在，书稿即将付梓和读者见面了，使我想起与本书的写作有关的一些情景。这个课题的提出和确定，与中国社会科学院的程蔷有密切的关系，大约在一九八七年十二月分，她来参加在宁波召开的第一次梁祝传说学术讨论会，谈起该年度申请的国家课题中没有民间文学方面的项目，这在科研上不免是个令人遗憾的缺陷；她认为吴越地区这些年来，由江、浙、沪二省一市组成的民间文学协作区的工作有了较大的进展，在理论开拓上取得了一定成绩，有条件申请一个国家课题，填补这方面的空缺。她的提议对吴越地区的民

间文艺是一个很有启示的促进，正好我们在前一阶段理论研究的基础上，在酝酿和规划一个较大的项目，已列出一些研究课题；在她的建议和促进之下，我们提出了《吴越民间信仰和民间文学关系的考察和研究》作为第一个课题，向国家社会科学基金会提出了申请。这个课题从一九八九年开始着手调查研究，到一九九一年第一季度课题完成，历时二年零三个月。本书在发稿时，为了使书名变得简短些，更名为《吴越民间信仰民俗》。

这个课题的提出和完成，无疑对吴越地区的民间文艺工作在一定程度上是个开拓。本书所涉及到的社会历史背景和各项艺术形式，长期以来，几乎是不为民间文艺界所注意的，其中有些内容，甚至不包括在民间文艺范围内的。因此，对民间文艺工作来说；可以说是一个全新的领域。这个课题的调查和研究，在我们还只是一种尝试，但它打开了我们的眼界，民间文艺一经与民间文化相联系，它的路子就十分宽广。以民间信仰来说，就是一个相当宽广的领域，它和旧时的社会生产、结构、生活和人的生命历程，紧密结合着；凡有人类生活的地方，都有民间信仰的种种事象存在着。

所谓民间信仰，指的是旧时民间的宗教信仰（主要是原始宗教）和习俗信仰；它包含的内容很广，产生和演变的时间跨度很长，概言之，大致上有两方面的源头：一是远古时代人类在与自然界斗争时发生的对自然现象和社会现象的种种崇拜；今天产生它的社会条件虽然已经消失了，但作为一种精神现象，它仍然沉积在人们的心灵深处，在一定程度上仍然被民间信奉着。一是人类进入文明时期以后，在各个历史朝代里产生和形成的习俗信仰（包括人为宗教世俗化后形成的信仰习俗）、鬼神信仰和它们的仪式。虽然早期社会形成的习俗，到后世往往经过演变，有的已经被新俗所代替而消失了，现今吴越地区还在民间流行的习俗信仰，大多是唐宋以后，特别是明清时代遗留下来的，但仍然有一部分它的源头可以追寻到相当久远的时代，这些在本书中是可以看到的。

如前所述，民俗的产生与一定的社会经济结构、生活形态相联系；我们的国家由于经历过一场重大的革命运动，从而建立起一种新的社会经济结构和生活方式，它必然会破坏许多旧的习俗信仰，建立起与新的经济基础相适应的新的习俗和信仰；对它们的叙述需要另外一部著作，本书不包括这一部分内容。

由此可知，这里所谓的民间信仰是指那一部分由旧时代传承而来的信仰形态，虽然传承到现在已有不少的变异，却仍然打上了旧时代留下的烙印，它们在很大成分上是一种迷信行为或带着较多的迷信成分；当然，不能把民间信仰中的习俗信仰部分等同于迷信，因为有不少习俗信仰，是由这个民族长期以来形成的传统行为构成的，它包含着这个民族和国家人民的独特的精神内涵。它是人类在生产落后的状态下，为了顺应生活，为了生存和发展的需要而创造和形成的。它既有旧时的落后意识和迷信行为，也有积极向上的、健康的、甚至可以说是优美的、充满着诗一般的幻想的成分。即使是属于迷信活动的一部分，也不能忽视它们往往包含着民间的文化创造，如不少信仰活动和仪式中，常常伴随着某种民间创造的文艺创作样式，它是民间文艺学中还没有充分注意到的一个相当广泛的文艺领域。本书在这里还只接触到很少一部分。

我国面临着对这一部分民族遗产，加以发掘、搜集、记录和整理的任务。在我国古籍中保留着我们古人记录下来的大量资料，五四时代的学者也曾经做出过不少成绩，但对大量地蕴藏在民间的这方面的资源说，这些当然还是不够的；特别对近现代的民间信仰活动和形态，还缺乏有系统的、较为完整的调查研究。这对研究人民的文化史是不利的，因为历史是不能割断的，没有昨天也就不会有今天。各阶段的文化现象是客观存在的，对它应该采取分析态度，剔除其糟粕，吸收其精华。

在现时，我们调查和研究旧时传承的民间信仰形态，不是为了让它继续存在（它正处在一种消亡的过程中），甚至让人们原封不

动的去奉行。生活在现阶段的人们都会知道，这些是过去时代人类社会的产物，在今天，它已不适合新的经济基础和人民生活的要求。把它们搜集起来，加以保存，不仅是为了学科研究的需要，也为了让人们了解人类社会曾经经历过这么一个阶段，今天的人们应该去改造它，批判地吸收它有用的部分，以便创造适合今天需要的新的习俗和信仰。

我前面已经说过，对我们来说，这本书是一个新的开拓，我们的耕耘刚刚开始，还没有经验，书中的缺点和错误，在所难免，希望前辈学者不吝指教，使我们的耕耘能够继续下去，能够取得进一步的成果。

编　者

1991.11.8

（沪）新登字103号

责任编辑：涂　石
封面设计：何礼蔚

吴越民间信仰民俗

姜　彬　主编

上海文艺出版社出版、发行

（上海绍兴路74号）

新华书店经销　　吴县文艺印刷厂印刷

开本850×1168　1/32　印张21.75　插页平6精10　字数537,000

1992年7月第1版　1992年7月第1次印刷

印数：平装1—1,700册　精装1—600册

ISBN 7-5321-0890-2/K·62　定价：9.80元（平装）

ISBN 7-5321-0891-0/K·63　定价：13.10元（精装）